

MAUD LEWIS

SA VIE ET SON ŒUVRE

Par Ray Cronin

ART CANADA INSTITUTE
INSTITUT DE L'ART CANADIEN

Table des matières



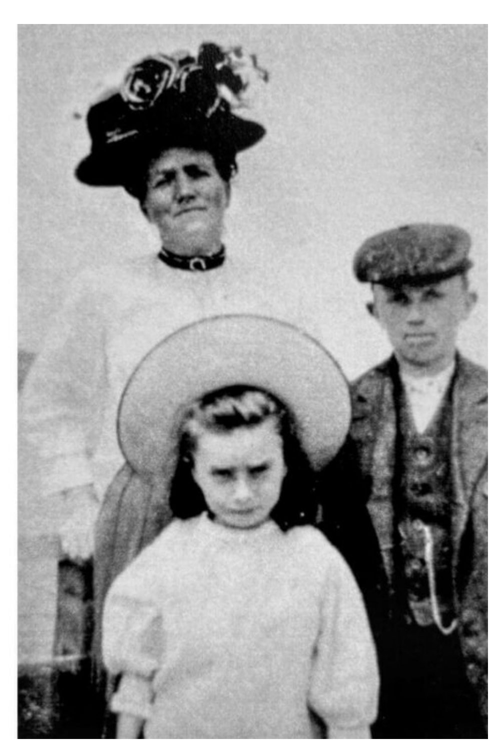
BIOGRAPHIE

Maud Lewis (1901-1970) est l'une des artistes canadiennes les plus célèbres. Elle fait l'objet de plusieurs monographies, pièces de théâtre, documentaires et même d'un long métrage. Née dans l'ombre dans un milieu relativement aisé, elle meurt dans la pauvreté en jouissant pourtant d'une renommée nationale. Elle surmonte de graves handicaps physiques pour créer un style artistique unique et donne un nouveau souffle à l'art populaire dans sa province natale. Même si elle quitte rarement sa minuscule maison, ses œuvres voyagent à travers le monde et, depuis son décès, elle est devenue une figure emblématique, un symbole de la Nouvelle-Écosse et un personnage bien-aimé dans l'imaginaire populaire.

LES PREMIÈRES ANNÉES

L'existence de Maud Lewis est délimitée par la distance séparant deux grandes villes du sud-ouest de la Nouvelle-Écosse, Digby et Yarmouth[1]. Elle naît le 7 mars 1901 à l'hôpital de Yarmouth puis grandit dans le petit village voisin de South Ohio et passe la majorité de sa vie adulte dans le village de Marshalltown situé près de Digby. Un peu plus d'une centaine de kilomètres le long de la rive de la baie de Fundy séparent ces deux villes situées sur l'une des côtes les plus isolées de la Nouvelle-Écosse.





GAUCHE : Maud Dowley avec un chat nommé Fluffy, s.d., photographe inconnu.
DROITE : Maud Dowley avec son frère, Charles Dowley, et sa mère, Agnes Mary Dowley, s.d., photographe inconnu.

Aujourd'hui, il ne faut environ qu'une heure de voiture sur une autoroute plutôt moderne pour parcourir le trajet entre Digby et Yarmouth. Mais pendant l'enfance de Lewis, c'était une autre histoire, car il y avait évidemment moins de véhicules motorisés et une seule route de terre qui suivait la côte, reliant une série de petits villages de pêcheurs la parsemant. À l'époque, au début du vingtième siècle, la plupart des déplacements entre ces deux villes se faisaient en train ou en bateau, deux moyens de transport bien plus efficaces sur de longues distances. En 1965, pour une émission télévisuelle diffusée par la CBC (Canadian Broadcasting Corporation), Lewis explique qu'elle n'est jamais allée plus loin de sa maison que la capitale de la Nouvelle-Écosse. « Halifax, voilà le plus loin où je me suis rendue, dit-elle. Et ça fait longtemps, c'était avant mon mariage[2]. »

Maud Lewis, née Maud Kathleen Dowley, est la fille unique de John Nelson Dowley et Agnes Mary German (aussi orthographié Germain et Germaine). Elle a un frère aîné, Charles, né en 1897, et si sa mère donne par la suite naissance à deux autres enfants, ni l'un ni l'autre ne survit plus que quelques jours.

Lewis naît avec des malformations congénitales, dont des épaules très tombantes, une déviation de la colonne vertébrale et un menton fuyant. Elle est petite et frêle, et à part traiter la douleur constante qu'elle doit endurer, ses médecins ne peuvent pas faire grand-chose pour soulager ce qui demeure une maladie non diagnostiquée sa vie durant. Au fil des ans, plusieurs ont tenté d'identifier ses maladies, suggérant notamment qu'elle était atteinte de polio ou d'arthrite. Aujourd'hui, d'après les photos et les notes sur la détérioration de son état au fil des années, le consensus est qu'elle était atteinte d'arthrite juvénile chronique congénitale. À l'époque, cette maladie dégénérative, qui peut être extrêmement douloureuse, était mal connue.



Carte de la Nouvelle-Écosse.

En raison de ses problèmes physiques, Lewis n'est pas une enfant très active, mais elle ne reste pas non plus confinée. Elle grandit plutôt dans le milieu protégé que l'on imagine autour de la plus jeune enfant, et la seule fille, d'une famille habitant une petite ville de la Nouvelle-Écosse à cette époque. La mère de Lewis encourage son intérêt pour les arts. Elle apprend à jouer du piano ainsi qu'à dessiner et à peindre. Ces passe-temps, tout comme la couture et les arts décoratifs tels que la broderie et le crochet, sont considérés comme convenables pour des jeunes filles de classe moyenne, et Lewis ne fait pas exception. Elle fréquente une école à classe unique à South Ohio.

Elle ne grandit pas dans le luxe, certes, mais son enfance n'est pas marquée par la pauvreté cyclique et préoccupante que vivent plusieurs des familles de fermiers et de pêcheurs avoisinantes. Son père est un artisan habile, à la fois maréchal-ferrant et fabricant de harnais, des métiers alors importants pour la communauté et qui lui permettent d'assurer une vie confortable à sa famille. Ce sont des sujets que Lewis représentera plus tard dans des peintures comme *Blacksmith's Shop* (*L'atelier du maréchal-ferrant*), années 1960.



Maud Lewis, *Blacksmith's Shop* (*L'atelier du maréchal-ferrant*), années 1960, huile sur panneau, 34,2 x 42,7 cm, Collection du Dr Doug Lewis et de Florence Lewis.

Lewis naît dans une période où de grands bouleversements surviennent en Nouvelle-Écosse et à travers le monde. L'époque victorienne tire à sa fin et la technologie gagne du terrain sur le mode de vie rural des comtés de Yarmouth et de Digby. Les grands chantiers navals de l'âge de la voile, qui ont autrefois assuré la prospérité des villes et villages le long de la côte de

la Nouvelle-Écosse, se meurent depuis des années. Même l'agriculture subit des changements alors que les chevaux et les bœufs cèdent de plus en plus leur place aux machines à vapeur puis aux moteurs à combustion interne des tracteurs et autres machineries lourdes. L'automobile gagne en popularité et bien des gens quittent les terres et la précarité de la vie de fermier et de bûcheron pour les villes et les usines. Sans contredit, c'est la même histoire qui se répète partout en Occident, mais le fait que le changement soit commun à tous ne le rend pas moins significatif pour Lewis et sa famille.

LES ANNÉES À YARMOUTH

En 1914, alors que Maud Lewis a 13 ans, sa famille déménage de South Ohio à Yarmouth et loue une maison sur la rue Hawthorne. Son père ouvre un magasin de harnais sur la rue Jenkins et de là, il crée une entreprise plutôt prospère qu'il exploitera pendant plus de trente ans. Charles, le frère de Lewis, est déjà installé à Yarmouth et travaille comme gérant du théâtre Capitol. Il est également musicien et joue du saxophone dans un orchestre de danse du nom de Gateway Four. Dans les années 1910 et 1920, Yarmouth est une ville animée avec un port dynamique servant à la pêche, l'expédition, et au transport de passagers vers New York et Boston.





GAUCHE : Rue principale de Yarmouth, vue vers le sud, v.1887-1892, photographe inconnu. DROITE : Carte postale représentant le quai Evangeline à Yarmouth, Nouvelle-Écosse, v.1910, publiée par H. Davis & Co, Yarmouth, Nouvelle-Écosse, collection privée.

Lewis termine sa cinquième année à l'âge de quatorze ans, soit plus tard que la normale. Habituellement, un enfant de son âge est en sixième ou septième année, mais on ne sait pas si elle a été retardée pour des raisons de santé ou pour d'autres motifs. Son biographe, Lance Woolaver, laisse entendre que ses handicaps, qui se sont aggravés pendant sa croissance, l'ont poussée à quitter l'école tôt. Selon lui, « il semble probable que la maladie et ses malformations physiques ont joué un rôle dans cette décision [de quitter l'école]. Les enfants riaient d'elle dans la rue et se moquaient de son menton plat[3] ». C'est évidemment une époque et un lieu où bien des gens sont peu scolarisés (le futur mari de Lewis, Everett Lewis, n'a terminé que la première année), donc sa progression, ou plutôt son manque de progression, peut aussi indiquer que l'école même n'était pas offerte de manière constante.



Maud Lewis, *Greetings* (*Meilleurs vœux*), v.1945, huile sur papier cartonné, 7,6 x 12,7 cm (plié), collection de CFFI Ventures Inc. (rassemblée par John Risley).

On en sait peu sur la vie de Lewis à Yarmouth, quoiqu'il existe quelques photographies d'elle en tant que jeune femme. Elle n'occupe jamais d'emploi et vit chez ses parents. Avec sa mère, elle s'implique toutefois dans quelques entreprises commerciales et fait notamment des cartes et des décorations de Noël qu'elle vend de porte à porte. Au début des années 1920, Mae Rozee, une amie femme d'affaires locale et propriétaire d'un salon de beauté, commence à vendre des cartes et des plateaux peints par Lewis dans son commerce. Bien qu'on se souvienne de l'artiste à Yarmouth, il reste aujourd'hui très peu de ce qu'elle a créé pendant cette période. Il est probable que les œuvres qu'elle a vendues au début des années 1930 soient inspirées de l'imagerie populaire des cartes de Noël et autres illustrations commerciales.

Si la vie personnelle de Lewis avant son mariage est peu connue, il est important de souligner qu'elle a donné naissance à une enfant, Catherine Dowley (ensuite Muise), en 1928, qu'elle n'a jamais reconnue comme étant la sienne. Woolaver, dont les recherches sur cet aspect de la vie de la peintre sont relatées dans son ouvrage monumental *Maud Lewis: The Heart on the Door* (2016), a pu communiquer avec des descendants de Muise. En 2017, dans une entrevue avec la journaliste Elissa Barnard, Woolaver raconte que Lewis a repoussé Catherine Dowley : « L'enfant est allée à Marshalltown pour la retrouver. Maud lui a dit, "Mon enfant était un garçon mort-né. Je ne suis pas ta mère", et, à l'époque, il y avait trois petits-enfants. Maud n'a jamais accepté son enfant qui tentera de communiquer à nouveau avec elle dans une lettre[4]. » Dans la même entrevue avec Barnard, Woolaver identifie le père, un homme du nom d'Emery Allen qui a abandonné Lewis quand elle est tombée enceinte[5].

Le père de Lewis meurt en 1935. Sa mère ne lui survit pas très longtemps et décède à son tour en 1937. Le peu de biens que ses parents laissent derrière vont entièrement à son frère Charles, il ne reste donc rien à Maud. Elle vivra brièvement avec Charles et sa femme, Gert, mais en 1937, le couple se sépare et son frère met alors fin au bail de la maison familiale située sur la rue Hawthorne. La tante maternelle de Lewis, Ida German, lui offre alors son appui et la peintre emménage avec elle à Digby.



Maud Lewis, *White House and Digby Gut* (*Maison blanche et goulet de Digby*), années 1960, huile sur panneau, 30 x 35,1 cm, collection de CFFI Ventures Inc. (rassemblée par John Risley).

« MÉNAGÈRE (RÉSIDENTE OU NON) »

À Digby, Maud Lewis ne vit pas très longtemps avec sa tante Ida. À l'automne 1937, peu après son déménagement, Everett Lewis, vendeur itinérant de poissons de quarante-quatre ans, place une annonce dans quelques magasins locaux. Il cherche une « ménagère (résidente ou non) » pour tenir sa petite maison de Marshalltown, non loin de Digby.

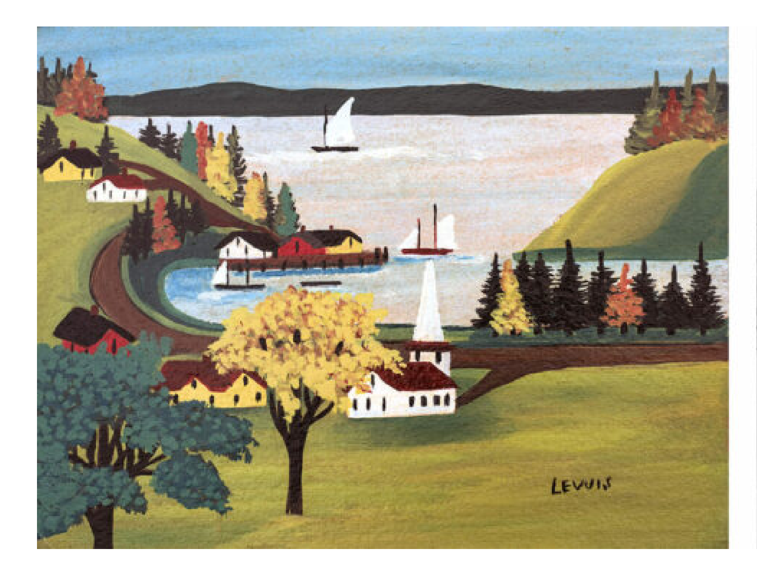
Everett naît en 1893 et grandit à la Alms House, une aumônerie connue localement sous le nom de « Poor Farm [ferme des pauvres] ». À cette époque précédant l'instauration des programmes d'aide sociale, la Alms House est un établissement où les autorités envoient les gens sans ressources. Les résidents doivent alors travailler à la ferme ou à l'extérieur pour financer leur hébergement forcé. Comme le père d'Everett avait abandonné sa famille, celle-ci s'est trouvée démunie et a été envoyée à la Alms House. Sa mère en a éventuellement été libérée pour devenir femme de ménage chez un fermier de la région. Everett a travaillé comme ouvrier toute son enfance; peu scolarisé, il n'a terminé que sa première année et n'a jamais appris à lire ni à écrire.

Avant d'épouser Maud Dowley, Everett gagne sa vie en vendant du poisson de porte à porte dans le comté de Digby. Il possède une vieille Ford T qui lui permet de transporter le poisson acheté des bateaux amarrés au quai jusqu'aux fermes et aux maisons situées plus loin à l'intérieur des terres. Il travaille aussi à l'occasion sur des fermes et dans des camps de bûcherons. Dans les années 1920, il achète un petit lopin de terre adjacent à l'aumônerie de Reuben Aptt, un homme qui avait employé sa mère comme bonne. En 1926, il achète une petite maison qu'il déménage sur sa terre avec un attelage de bœufs. Même si le minuscule bâtiment blanc nécessite peu d'entretien, il ne reçoit pas de réponse à son annonce. Sauf une.



La Alms House de Nouvelle-Écosse, v.1891, photographe inconnu.

Un matin de la fin de 1937, il découvre Maud Dowley sur le seuil de sa porte. Elle vient de marcher depuis la maison de sa tante Ida à Digby, à travers le petit village de Conway et le long de la voie ferrée jusqu'à Marshalltown, soit une distance de près de dix kilomètres. Apparemment, les deux ne s'entendent pas bien au début et Everett la raccompagne jusqu'au passage inférieur sous la voie ferrée, à moins de deux kilomètres de chez lui et la laisse rentrer seule à Digby. Quelques jours plus tard, elle revient à la maison et ils concluent un marché : elle emménage avec Everett, à condition de ne pas être sa bonne, mais sa femme. Elle y a vécu jusqu'à la fin de sa vie et la région est devenue l'un des principaux sujets de son art, comme on peut le voir dans *Smith's Cove, Digby County* (*Smith's Cove, comté de Digby*), v.1952.





GAUCHE : Maud Lewis, *Smith's Cove, Digby County* (*Smith's Cove, comté de Digby*), v.1952, huile sur carton-pâte, 23 x 30 cm, collection de CFFI Ventures Inc. (rassemblée par John Risley). DROITE : Maison de Maud Lewis, 1951, photographie de John Collier Jr.

Le couple se marie le 16 janvier 1938 et Maud Lewis emménage dans la maison d'une pièce située à côté de la grande route. La cabane est petite par définition : 4,11 mètres de façade par 3,66 mètres de profondeur et seulement 4,27 mètres de hauteur à son faîte. La maison ne comporte qu'un étage,

quoique le grenier soit utilisé comme mezzanine pour dormir. Les murs du rez-de-chaussée mesurent moins de deux mètres du sol au plafond. Au fil des ans, plusieurs visiteurs rapportent qu'Everett doit se pencher la tête pour éviter de se cogner au plafond quand il est debout.

La maison est percée de deux fenêtres au rez-de-chaussée et d'une petite fenêtre dans la mezzanine qui sert de chambre. Elle est peu isolée et chauffée par un grand fourneau de cuisine en fonte. La fondation en béton comporte un espace peu profond à l'arrière de la maison (le site est incliné à partir de la grand-route) que le couple utilise comme chambre froide. Il n'y a ni électricité ni eau courante. Les lieux d'aisances sont composés d'une toilette extérieure dans la cour et pour se laver, les Lewis se servent d'un bassin de lavage ou d'une petite baignoire remplie d'eau tirée du puits et chauffée sur le fourneau.



Maud Lewis, *Everett Plowing* (*Everett labourant*), années 1960, huile sur panneau, 45,8 x 61 cm, collection de CFFI Ventures Inc. (rassemblée par John Risley).

Le jour de son mariage, Maud Lewis a trente-six ans (quoiqu'elle affirme n'en avoir que trente-quatre) et ne contribue que très peu au mariage – elle n'a ni terres ou autres biens, et pas d'argent de sa famille. Elle est aussi physiquement incapable d'occuper un emploi hors de la maison, comme travailler dans une usine de poissons ou cuisiner dans un camp de bûcherons, ce qui aurait été normal à l'époque pour une femme de la classe ouvrière vivant dans une région rurale de la Nouvelle-Écosse. En tant que fille d'artisan qualifié, Lewis n'a pas été élevée dans la classe ouvrière où même les enfants doivent trouver un quelconque emploi dans une usine, un camp ou dans les champs. Mais depuis la mort de ses parents et l'éloignement d'avec son frère, elle vit de la charité de sa tante. Son mariage avec Everett lui fait découvrir un monde de pauvreté qu'elle n'a jamais connu auparavant. Il s'agissait d'une communauté de travailleurs ruraux que Lewis représentera plus tard dans des œuvres comme *Everett Plowing* (*Everett labourant*), années 1960.

Malgré l'annonce d'Everett pour trouver quelqu'un qui tienne sa maison, ça n'est pas dans cette voie que sa relation avec Maud s'est développée. Bientôt, celle-ci n'est même plus en mesure de s'occuper des tâches ménagères quotidiennes. Son arthrite, une maladie progressive et dégénérative, fait en sorte que ses mains se crispent en des poings serrés. Aussi, l'état de son dos et de son cou font en sorte qu'il lui est très difficile de monter les escaliers ou de soulever des objets lourds. Finalement, Everett se charge de toutes les tâches ménagères tandis que Lewis trouve un autre moyen d'apporter sa contribution : elle recommence à peindre, d'abord les cartes qu'elle avait l'habitude de vendre à Yarmouth, puis les tableaux qui la rendront célèbre. Elle commence

aussi à peindre sa maison, qui est maintenant connue comme la maison peinte de Maud Lewis, en exposition au Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse.



Le coin cuisine restauré de la maison peinte, détail, s.d., photographe inconnu, Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.

DES TABLEAUX À VENDRE

Depuis son adolescence, Maud Lewis crée et vend des cartes, soit de porte à porte ou dans les commerces de Digby. Après avoir épousé Everett en 1938, elle recommence à peindre sérieusement, produisant des cartes pour en faire commerce. Pendant les mois de chaleur, de mai à octobre, le couple part en tournée des petites routes dans la voiture d'Everett, vendant du poisson et des cartes peintes aux couleurs vives. Lewis, toujours timide, reste dans la voiture pendant qu'Everett s'occupe des négociations.

En 1939, Everett accepte un emploi de gardien de nuit à l'aumônerie voisine, il perd donc sa tournée et ses clients réguliers. Lewis peint alors une enseigne colorée qu'elle affiche sur leur maison où elle commence à vendre directement ses œuvres. Elle peint aussi des tableaux qui se vendent plus cher que les cartes et dont le commerce ne se limite pas uniquement à la période des vacances. Au cours des années 1940, elle travaille à la fois sur les cartes et les tableaux, et prend également des commandes, comme une série de volets qu'elle peint

pour une famille américaine ayant une maison de vacances dans la région. Elle finit un jour par cesser complètement de produire des cartes pour la vente.

Dès les années 1950, Lewis explore ce qui deviendra ses principaux sujets, notamment les familles de chats, son bœuf aux longs cils, les promenades en traîneau et en calèche, et son couple dans une Ford T. Everett devient rapidement son principal vendeur et assistant, il l'aide à se procurer la peinture et les planches pour ses tableaux. Pendant nombre d'années, c'est lui qui coupe les planches pour Maud qui en vient à acheter, à la fin de sa vie, des panneaux de masonite précoupés aux dimensions voulues.



Maud Lewis, *Paintings for Sale* (*Tableaux à vendre*), années 1960, huile sur bois, 76 x 61 cm, collection de CFFI Ventures Inc. (rassemblée par John Risley).

Sa popularité croissante a un prix. Son arthrite lui cause des douleurs constantes, qui sont exacerbées par les conditions restreintes dans lesquelles elle travaille, recroquevillée au-dessus d'une petite table alors qu'elle crée tableau après tableau. Que l'œuvre de Lewis demeure si lumineuse et joyeuse malgré son état de santé et ses conditions de vie difficiles est l'un des aspects les plus remarquables de son histoire.

L'emplacement de la maison de Maud et d'Everett, aux abords de la route principale liant Yarmouth et Digby, en suivant le trajet vers Annapolis Royal, Grand Pré, et éventuellement Halifax, en fait un site idéal pour un commerce en bordure de route. Grâce à l'essor du tourisme de l'après-guerre qui touche l'ensemble de l'Amérique du Nord, la saison touristique estivale permet de soutenir de nombreuses petites entreprises des régions rurales de la Nouvelle-Écosse, alors qu'arrivent Américains et voyageurs du reste du Canada par les traversiers de Yarmouth et Digby. La prospérité croissante suivant la Seconde Guerre mondiale, les automobiles plus fiables et les investissements dans l'amélioration des routes contribuent à amener une clientèle à la petite maison de Marshalltown. Les passants pouvaient s'arrêter et admirer les tableaux de Lewis, et s'ils achetaient une œuvre, ils repartaient avec une boutonnière de pois de senteur provenant du jardin d'Everett. Très tôt, Lewis peint aussi sur des coquilles de pétoncle, disponibles en abondance sur les plages de Digby. Ces coquillages, sur lesquels sont peints des chats, des fleurs et des papillons, sont utilisés comme plats et cendriers. Plus tard, elle cesse de les produire pour privilégier ses tableaux.





GAUCHE : Maud Lewis, *Bird Scallop Shell* (*Oiseau sur coquille*), s.d., huile sur coquillage, 9,5 x 9,5 cm, collection privée. DROITE : Maud Lewis, *Black Cat Scallop Shell* (*Chat noir sur coquille*), s.d., huile sur coquillage, 9,5 x 9,5 cm, collection privée.

Maud et Everett font très peu la promotion de son œuvre; leur commerce en bord de route dépend entièrement des automobilistes qui passent par là et qui décident de s'arrêter. Lewis ne vend ses œuvres que pendant la courte période estivale néo-écossaise et peint pendant les mois d'hiver pour s'assurer d'avoir une réserve suffisante pour la belle saison à venir. Au cours des années 1950, sa réputation continue de s'affermir tant auprès de la population locale que des touristes. S'arrêter chez Mme Lewis pour lui acheter un tableau devient l'un des rituels estivaux de bien des gens. Comme on peut le lire dans un article du *Halifax Chronicle* paru à sa mort en 1970, « les visiteurs envahissent précipitamment son minuscule cottage, tous impatients de la voir leur donner un échantillon de son art[6] ». Parmi ces visiteurs se trouve Sally Tufts, qui s'arrête là-bas avec ses parents alors qu'ils sont en vacances dans la région de Digby. « J'étais fascinée de voir à quel point la maison était petite », dit-elle à Lance Woolaver, « et stupéfaite de constater que chaque centimètre était peint avec des couleurs étincelantes[7]. »

Au début des années 1960, Claire Stenning et Bill Ferguson, qui exploitent un magasin d'antiquités et une galerie d'art à Bedford du nom de Ten Mile House, commencent à exposer les œuvres de Lewis. Ils comptent parmi ses premiers bienfaiteurs et s'efforcent de faire connaître son travail au-delà du comté de Digby. Dans leur galerie, ils vendent des peintures encadrées de Maud Lewis pour dix dollars, soit le double du prix d'une œuvre non encadrée achetée directement à l'artiste. Dans l'ambition d'atteindre de nouveaux marchés, ils ont également fait tirer des sérigraphies des tableaux de Lewis, mais le maigre prix de ces derniers ont rendu leurs efforts vains. La diffusion à plus grande échelle qu'ils ont envisagée s'est heurtée à l'insistance de Maud et Everett à maintenir de bas prix pour les œuvres. Dans une entrevue donnée en 1965, Stenning affirme : « Ils craignent de demander beaucoup d'argent pour les tableaux, car ils craignent de perdre leur marché[8]. »



Maud et Everett Lewis devant la maison peinte, v.1963.

SOUS LES PROJECTEURS

Sans l'appui précoce de la journaliste indépendante de Halifax Cora Greenaway, la carrière de peintre de Maud Lewis serait probablement restée un phénomène local. Greenaway réalise une entrevue avec Lewis pour l'émission radiophonique de la CBC, *Trans-Canada Matinee*, diffusée en février 1964. L'entrevue pique l'intérêt du public et, en juillet 1965, le journal *Star Weekly* (Toronto) envoie Murray Barnard, un journaliste indépendant de Halifax, pour écrire sur Lewis. Il est accompagné de Bob Brooks, un photojournaliste dont les images de Lewis et de sa maison peinte sont devenues légendaires. Le *Star Weekly*, qui est inclus dans l'édition du samedi du *Toronto Star*, le journal ayant le plus grand tirage au Canada, suscite une très grande curiosité grâce au titre « The Little Old Lady Who Paints Pretty Pictures [La petite vieille dame qui peint de jolies images] ». Barnard écrit que « parmi les images les plus lumineuses et joyeuses à émerger de la pittoresque Nouvelle-Écosse se trouvent celles créées par une vieille dame du nom de Maude Lewis que ses admirateurs qualifient de Grandma Moses [Anna Mary Robertson Moses (1860-1961)] du Canada[9] ».



Maud Lewis, *House and Ox Cart by the River* (*Maison et charrette à bœufs près de la rivière*), années 1960, huile sur panneau, 33 x 39,4 cm, collection de CFFI Ventures Inc. (rassemblée par John Risley). Lewis a peint de nombreuses variations de cette scène dont une version a été présentée dans l'émission de la CBC consacrée à son art.

Après la publication de l'article, un grand nombre de personnes écrivent à Lewis pour réclamer des tableaux, provoquant ainsi une ruée vers ses œuvres qui ne s'est pas atténuée du reste de sa vie. (À cette époque, une lettre adressée à « Mme Maud [ou Maude] Lewis, Marshalltown, Nouvelle-Écosse trouve inévitablement son chemin vers la minuscule maison près de la grande route.) Lewis ne laisse pas sa notoriété grandissante lui faire changer ses sujets. Elle continue de peindre des images nostalgiques du passé local telles qu'un traîneau tiré par des chevaux de même que les animaux et les plantes qu'elle observe dans sa vie quotidienne comme les joyeux chardonnerets au milieu des pommiers en fleurs de *Yellow Birds (Oiseaux jaunes)*, vers les années 1960.

La même année, une équipe de tournage de l'émission télévisuelle de la CBC *Telescope* rend visite aux Lewis. L'équipe s'entretient avec le couple et Kathleen MacNeil, leur voisine, qui agit à titre de secrétaire et conseillère, répondant aux nombreuses lettres que Lewis reçoit et expédiant des tableaux aux gens qui envoient des chèques et de l'argent par la poste. Mme MacNeil relate le malaise que ressent Lewis à accepter de l'argent pour un travail qu'elle n'a pas terminé. Les commandes continuent toutefois d'affluer, stimulées en grande partie par toute cette attention médiatique.

L'émission *Telescope* est l'une des très rares occasions où Maud Lewis parle de sa peinture et de son style emblématique. « J'y mets toujours les mêmes éléments, je ne change jamais, dit-elle. Les mêmes couleurs et les mêmes motifs. » Elle parle ensuite des origines de son imagerie : « J'imagine que je peins de mémoire, je reproduis peu. Je dois imaginer mon travail parce que je ne vais nulle part, vous savez. Je ne peux pas copier des scènes ou quoi que ce soit. Je dois créer mes propres motifs[10]. »


FROM MRS LEWIS
MARSHALLTOWN
N.S.

Marshalltown
July 1957
Dear Mrs Chaplin, Just A few
lines to thank you
for sending the tobacco
Everett was very
pleased with it. he

Lettre de Maud Lewis à Mme Chaplin, juillet 1957, Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.

Lors de l'émission, Claire Stenning et Bill Ferguson, de Ten Mile House, sont également interviewés, eux qui ont tenté d'élargir le marché pour les œuvres de Lewis et d'en faire augmenter les prix, ce à quoi l'artiste s'est toujours refusée. Au milieu des années 1960, les tableaux se vendent toujours cinq dollars et Lewis peine à suffire à la demande. Pour elle, la célébrité ne signifie rien d'autre qu'une plus grande charge de travail. Malgré le supplément au revenu familial amené par la popularité accrue de ses tableaux, aucune amélioration n'est apportée à la vie quotidienne du couple : la maison n'a jamais eu d'eau courante ni d'électricité et Everett n'a jamais acheté de voiture.

En plus de Stenning et Ferguson, le peintre John Cook (1918-1984) est également interviewé. Il est parmi les premiers à décrire le travail de Lewis comme étant de l'art, indiquant qu'il s'agit d'une « déclaration directe de choses vécues ou imaginées[11] ». Qualifiant son utilisation de la couleur et du dessin comme étant « franche », il conclut en affirmant avec insistance que ses tableaux sont « assurément des œuvres d'art[12] ». Cela contraste avec Murray Barnard, par exemple, qui décrit Lewis comme une artiste « primitive », « préoccupée par l'expérience du quotidien » en opposition aux « formes artistiques prédominantes[13] ». La question à savoir si l'art de Lewis a besoin d'un qualificatif comme « primitif » a longtemps été débattue, mais aujourd'hui son statut d'artiste à part entière ne fait plus guère de doute. À la question de l'intervieweur de la CBC quant à ce qu'elle souhaite le plus de la vie, Lewis répond, comme à l'accoutumée, modestement : « Eh bien, j'aimerais avoir un peu plus d'espace pour mettre mes peintures et mes choses. J'aimerais avoir

une roulotte. J'imagine qu'une roulotte coûte trop cher. Je n'ai pas les moyens pour ça[14]. »

LES DERNIÈRES ANNÉES

Dans les dernières années de sa vie, Maud Lewis a de plus en plus de difficulté à répondre à la demande pour ses œuvres, c'est ainsi qu'Everett l'aide en préparant ses panneaux de masonite et en appliquant une partie de la sous-couche de ses tableaux. Il finit par contribuer aux images elles-mêmes, peignant une partie de l'arrière-plan et remplissant la couleur de certaines figures centrales. Néanmoins, la production de l'artiste a ralenti. Pour ses thèmes principaux comme les bœufs, les chats et les ponts couverts, elle s'aide quelque peu en commençant à utiliser des pochoirs en carton préparés par Everett. Celui-ci entreprend de peindre ses propres tableaux, sous l'influence de l'art de Lewis, et il recourt souvent aux mêmes pochoirs qu'il fait pour elle. Dans des œuvres comme *Sailboat* (*Voilier*), 1975, Everett expérimente un sujet que Maud a représenté à de multiples reprises, comme nous pouvons le voir dans sa peinture *Untitled [Ship at Dock]* (*Sans titre [bateau à quai]*), années 1960. Pendant les dernières années de sa vie, elle travaille dans une roulotte usagée installée à côté de la maison, un aménagement qui lui permet d'avoir plus d'espace. Cependant, la douleur associée à son arthrite ne cesse de s'accroître et peindre devient de plus en plus pénible.





GAUCHE : Everett Lewis, *Sailboat* (*Voilier*), 1975, acrylique sur carton, 44,1 x 53,2 cm, Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax. DROITE : Maud Lewis, *Untitled [Ship at Dock]* (*Sans titre [bateau à quai]*), années 1960, huile sur carton-pâte, collection privée.

En 1968, Lewis tombe et se fracture la hanche, et par la suite, sa santé décline rapidement. Malgré tout, même hospitalisée, elle réalise des cartes pour ses infirmières. En 1970, elle meurt à l'hôpital et est ensuite enterrée dans la concession funéraire familiale d'Everett à Marshalltown. Son nom, inscrit sous celui d'Everett et de ses parents, est Maud Dowley.

C'est Everett Lewis qui contrôle l'argent dans leur maison et, à la fin de la vie de Maud, il a la réputation d'être avare – des rumeurs ont circulé selon lesquelles il avait enfoui de l'argent dans la cour ou sous les planchers. Après le décès de sa femme, il dépense encore moins et laisse la propriété tomber en ruine. Lorsque Everett a quatre-vingt-six ans, un jeune homme s'introduit dans la maison à la

recherche du prétendu trésor. Everett le surprend et est tué dans la lutte qui s'ensuit. Il laissera plus de 22 000 $ dans un compte bancaire à Digby, ainsi que des pots Mason remplis d'argent cachés sur la propriété. Lance Woolaver estime qu'à sa mort, Everett possédait environ 40 000 $[15].





GAUCHE : Vue de la pierre tombale de la famille Lewis, Marshalltown, comté de Digby, Nouvelle-Écosse, s.d., photographie de Robert Hersey. DROITE : Vue du mémorial Maud Lewis à Marshalltown, comté de Digby, Nouvelle-Écosse, s.d., photographie de Robert Hersey. Le mémorial a été conçu par Brian MacKay-Lyons.

Après la mort d'Everett, la maison et le terrain ont été légués à l'un de ses proches, qui les a vendus à la Maud Lewis Painted House Society en 1980. Bien que la maison ait été acquise plus tard par le Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, la société a convenu qu'il fallait orner le site d'une sorte de mémorial. En 1997, elle a reçu une proposition de structure commémorative conçue par Brian MacKay-Lyons, qui a offert de faire don de ses services. Le design, une structure d'acier, avec des taches de couleurs vives provenant de la cheminée rouge qui est illuminée de l'intérieur, est destiné à souligner la pauvreté sombre de l'existence de Lewis, qu'elle a surmontée grâce à son art.

À son décès, Maud Lewis est l'une des artistes néo-écossaises les plus célèbres, ses rubriques nécrologiques la décrivent comme une « artiste au style primitif de renommée internationale[16] » et disent que « dans le milieu artistique, les critiques ne tarissaient pas d'éloges à l'égard de son style primitif et de l'éclatement des couleurs dans ses tableaux[17] ». Le sous-titre de l'article du *Halifax Chronicle* indique simplement, « Elle a acquis une renommée internationale[18] ». Pendant les années suivantes, sa popularité ne fait qu'augmenter. Les tableaux qu'elle vendait cinq dollars atteignent maintenant des dizaines de milliers de dollars dans les ventes aux enchères et ses œuvres sont exposées dans des musées d'art réputés partout au Canada. Elle est reconnue pour son sourire et pour sa persévérance face à la pauvreté, à l'invalidité et à la douleur chronique. Sa vie n'a pas toujours été heureuse et comporte en effet de grandes parts d'ombre. Malgré tout cela, ses tableaux témoignent de son optimisme et de son courage devant l'adversité. Comme elle le dit lors de l'émission *Telescope* en 1965, « Je suis satisfaite ici. Je n'aime pas beaucoup voyager de toute manière. Satisfaite. Juste ici dans ce fauteuil. Tant que j'ai un pinceau devant moi, je vais bien[19] ».



Maud Lewis dans sa maison, 1965, photographie de Bob Brooks.



ŒUVRES PHARES

Maud Lewis peint de mémoire et à partir de son imagination, mais elle s'inspire également d'images trouvées qu'elle adapte à son propre style. Elle n'hésite pas à répéter certains sujets qu'elle trouve particulièrement populaires, réalisant souvent des dizaines de versions d'une même scène; au cours de sa vie, elle peint des centaines d'œuvres, souvent au rythme de deux ou trois par jour. En raison de la nature sérielle d'une grande partie de son œuvre à partir des années 1950, cette section aborde ses peintures en fonction de leurs thèmes clés, développés sur l'ensemble de sa carrière. Ces thèmes révèlent la nostalgie de Lewis envers le passé et le plaisir qu'elle tire de l'environnement qu'elle imagine, en même temps qu'ils démontrent

l’évolution de son style et sa volonté de créer un monde qui lui soit propre, culminant avec la création de son chef-d’œuvre, sa maison.

ENFANT NOURRISSANT DES ÉCUREUILS VERS LES ANNÉES 1940



Maud Lewis, *Child Feeding Squirrels* (*Enfant nourrissant des écureuils*), vers les années 1940
Huile sur carton-pâte, 29,7 x 29,3 cm
Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax

Pendant les vingt années qui ont précédé son mariage, Maud Lewis a peint des cartes de souhaits qu'elle vendait de porte à porte à Yarmouth. Ce tableau d'un enfant qui nourrit des écureuils fait le lien entre ces cartes et les paysages qu'elle a commencé à peindre après avoir emménagé avec son mari Everett dans sa minuscule maison de Marshalltown. Réalisées au début des années

1940, ces images donnent une idée de ce à quoi ses œuvres ont pu ressembler dans les années 1920 et 1930.

Dans ses premières œuvres, Lewis a tendance à copier des éléments de l’imagerie des cartes de vœux et d’autres médias de l’époque. *Enfant nourrissant des écureuils* est une composition complexe dont l’avant et l’arrière-plan sont bien définis. Elle est certainement inspirée d’une image source (les vêtements de l’enfant, les boutons qui longent son pantalon, ses sabots et le foulard sur sa tête révèlent que la source est éloignée des comtés de Digby ou de Yarmouth). Les nombreuses lignes courbes de cette œuvre – la branche en saillie, la ligne de la rive du lac, la colline en arrière-plan, la position accroupie de l’enfant – suggèrent aussi une stratégie de composition plus sophistiquée que celle que l’on voit habituellement dans les tableaux de Lewis. Avec les années 1950 et 1960, ses peintures sont de moins en moins détaillées, mais nous voyons par une telle œuvre qu’elle n’a pas toujours travaillé ainsi : son œuvre évolue alors qu’elle développe son style unique.





GAUCHE : Maud Lewis, *Fishing Schooner in the Bay of Fundy* (*Goélette de pêche dans la baie de Fundy*), s.d., huile sur panneau, 29,8 x 35,6 cm, collection de CFFI Ventures Inc. (rassemblée par John Risley). DROITE : Maud Lewis, *Feeding the Horses* (*Nourrir les chevaux*), s.d., huile sur carton-pâte, 22,7 x 30,7 cm, collection privée.

L’arthrite de Lewis est progressive et ses capacités physiques s’amenuisent au fil des années. Son style se développe tant pour surmonter ces handicaps qu’en réponse à la demande de son public. Dans *Enfant nourrissant des écureuils*, les aplats de couleur dans l’herbe et dans l’eau et le traitement des conifères sont des éléments qui deviendront récurrents dans les compositions ultérieures de Lewis, comme *Fishing Schooner in the Bay of Fundy* (*Goélette de pêche dans la baie de Fundy*), s.d.; il en va de même des couleurs de l’automne que l’on voit dans des œuvres telles que *Feeding the Horses* (*Nourrir les chevaux*), s.d.

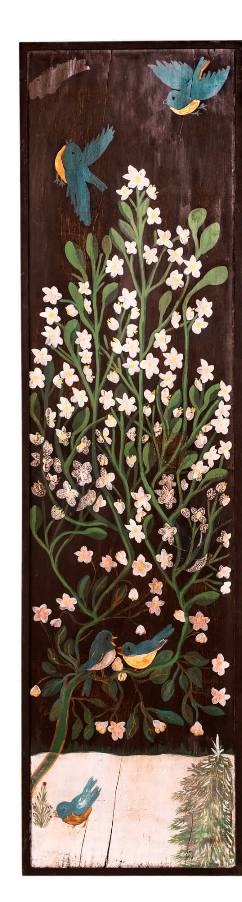
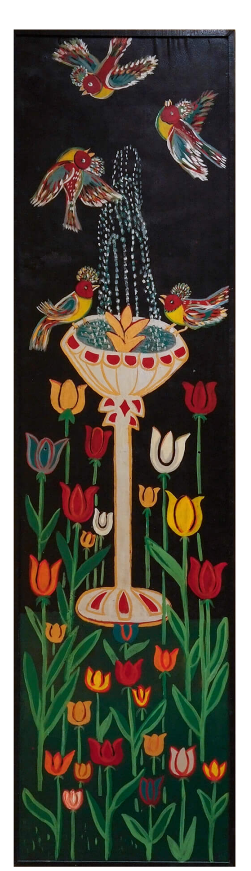
Le style pictural de Lewis a évolué grâce à un processus de simplification qui consiste à réduire le nombre d’éléments dans l’image pour ne garder que ceux nécessaires à exprimer son intention. Le tableau *Enfant nourrissant des écureuils*, composé de plusieurs éléments différents, est conçu pour que l’œil se déplace dans l’image. Cette stratégie de composition, courante dans les illustrations de livres, les magazines et les documents commerciaux éphémères, est presque assurément un vestige de l’image source plutôt que le résultat d’une stratégie consciente propre à l’artiste. N’ayant pas reçu de formation officielle, Lewis compose d’abord par imitation, puis grâce à sa propre compréhension intuitive du sujet. Cette œuvre, quoiqu’en apparence plus sophistiquée que plusieurs de ses images ultérieures, est surtout intéressante en tant que trace des origines de sa production de maturité. Si l’artiste avait continué à peindre dans la même voie, il est peu probable que son art aurait suscité de l’intérêt, car il s’agit essentiellement de copie plutôt que de création.

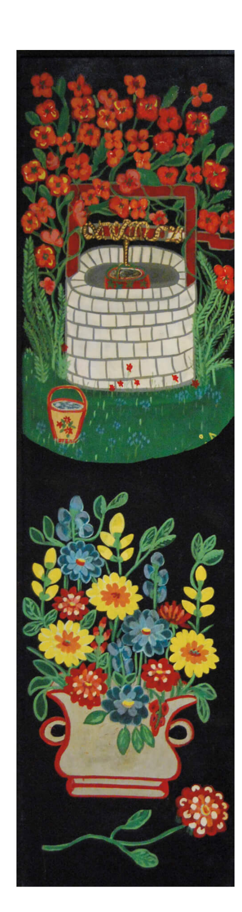
FLEURS AVEC LANTERNE À BOUGIE V.1943



Maud Lewis, *Flowers with Candle Lantern* (*Fleurs avec lanterne à bougie*), v.1943
Huile sur contreplaqué, 171,6 x 47,2 cm
Collection de CFFI Ventures Inc. (rassemblée par John Risley)

Au début des années 1940, les Chaplin, une famille américaine possédant une maison de vacances dans le comté de Yarmouth, commandent à Maud Lewis une série de volets, et *Fleurs avec lanterne à bougie* faisait partie de l'ensemble. Il n'est alors pas inhabituel pour elle d'exécuter des commandes puisqu'elle crée parfois des tableaux en réponse à des demandes, par exemple son portrait d'un jeune garçon et son chat gris, ou sa peinture du *Bluenose*, vers les années 1960. Ce volet et les sept autres qu'elle conçoit pour les Chaplin constituent toutefois la plus grosse commande de sa carrière, en même temps que l'ensemble est la plus grande œuvre qu'elle ait entreprise, à l'exception de sa maison peinte. Lewis n'a plus jamais créé d'œuvre de cette envergure : chacun des volets, mesurant plus d'un mètre et demi, est plus grand qu'elle.



De gauche à droite : Maud Lewis, *White Flowers with Blue Birds* (*Fleurs blanches avec oiseaux bleus*), v.1943, huile sur contreplaqué, 159,7 x 43,2 cm, collection de CFFI Ventures Inc. (rassemblée par John Risley); Maud Lewis, *Fountain with Birds* (*Fontaine avec oiseaux*), v.1943, huile sur bois, 169 x 42,4 cm, collection de CFFI Ventures Inc. (rassemblée par John Risley); Maud Lewis, *Flowers with Yellow Bird* (*Fleurs avec oiseau jaune*), v.1943, huile sur contreplaqué, 160,2 x 42,8 cm, collection de CFFI Ventures Inc. (rassemblée par John Risley); Maud Lewis, *Wishing Well and Flowers* (*Puits à souhaits et fleurs*), v.1943, huile sur contreplaqué, 169 x 42,4 cm, collection de CFFI Ventures Inc. (rassemblée par John Risley).

La famille Chaplin, qui a été une fidèle cliente des cartes de vœux de Lewis, lui commande deux séries de volets, l'une avec une thématique hivernale de Noël et l'autre présentant des scènes printanières et estivales. Cette peinture de fleurs grimpant sur un poteau surmonté d'une lanterne à bougie a probablement agrémenté la maison des Chaplin pendant les mois d'été. La série de volets de cette saison est ornée de plantes avec des papillons et des oiseaux chanteurs.

En visite pour l'Action de grâce et Noël, la famille changeait les volets. L'arrière-plan de la série de volets hivernaux est également noir et montre des thèmes de Noël, comme une illustration du père Noël ou des figures chantant des airs de Noël ou en mouvement au sein de paysages d'hiver.

Les volets font partie des rares œuvres verticales créées par Lewis. Il ne s'agissait pas d'une activité lucrative, comme le raconte l'auteur Lance Woolaver, « les Chaplin ont payé soixante-dix cents par volet, un prix à peine suffisant pour la peinture qui couvre les volets[1] ». Il est intéressant de noter que Lewis a repris plusieurs des thèmes des volets estivaux sur la contre-porte et la porte d'entrée de sa propre maison. Bien que la composition des volets à l'arrière-plan noir et aux motifs colorés ne se retrouve dans aucun de ses tableaux individuels, elle réapparaît dans au moins une des nombreuses enseignes « tableaux à vendre » qui ornaient sa maison dans les années 1950.

Comme les volets ont passé énormément de temps à l’extérieur, ils ont nécessité d’importants travaux de restauration chapeautés par le Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse. Une sélection de ces œuvres fait l’objet d’un prêt à long terme au musée et est exposée dans la Galerie Maud Lewis.

CERFS EN HIVER V.1950



Maud Lewis, *Deer in Winter* (*Cerfs en hiver*), v.1950
Huile sur carton-pâte, 29,6 x 35,9 cm
Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax

Cette composition assez précoce de Maud Lewis, où figurent deux cerfs observant un petit village au-delà d'une vallée, comporte plusieurs éléments qui sont devenus remarquables dans le style de la peintre. On peut ainsi observer l'effet d'espace contenu – le regard du spectateur est posé au premier plan puis traverse toute la composition avant d'être arrêté par la ligne que forment les collines à l'arrière-plan. Le tableau frappe également par son traitement de la lumière. Bien que décrite comme étant « sans ombres », l'œuvre de Lewis en comporte souvent, en fait[1]. Ici, elles sont nettement visibles, projetées par des objets éclairés par la lumière bigarrée du soleil couchant (ou levant). Les trois collines sont ombragées au sommet. Les arbres du premier plan jettent des ombres bleutées sur la neige, tout comme la rangée d'arbres et les bâtiments du deuxième plan. Des ombres s'étirent aussi sur le

tronc des trois feuillus dénudés. L'étang (ou ruisseau) du deuxième plan est ombragé par des bancs de neige et reflète l'orangé du soleil.

Essentiellement nostalgique, l'œuvre de Lewis confère à la Nouvelle-Écosse un passé idyllique. Ici, le minuscule village – quelques maisons et étables situées de part et d'autre d'une église blanche en bois – est niché dans une paisible vallée. Il n'y a aucun signe de modernité : pas de ligne électrique, ni même de route. Le couple improbable de cerfs de Virginie – une femelle et un mâle – regarde la scène, en même temps que le spectateur du tableau. C'est ici la nature qui observe la culture et qui exprime de manière bucolique le désir d'harmonie entre le monde des humains et celui des animaux.



Maud Lewis, *Deer Crossing Stream* (*Cerf traversant un ruisseau*), années 1960, huile sur panneau, 129,1 x 34,4 cm, collection du Dr Doug Lewis et de Florence Lewis, Digby, Nouvelle-Écosse.

Lewis peint souvent des cerfs qu'elle place dans des compositions rappelant les illustrations de calendriers sur le thème des scènes de chasse, comme le cerf qui bondit dans *Deer Crossing Stream* (*Cerf traversant un ruisseau*), années 1960. Cette mise en action est absente de *Cerfs en hiver* qui dégage plutôt un certain romantisme, comme nombre des scènes de villages de Lewis.

Les cerfs sont encadrés d'arbres qui forment une arche les surplombant, laquelle, à une autre saison, deviendrait écrin de verdure. Le cadre interne est un élément de composition fréquemment employé par Lewis dans ses peintures de bœufs et de chats, qui sont souvent présentés bordés de fleurs. Ici, l'image est montée comme une scène, les cerfs jouant le rôle d'acteurs ou de public, selon le point de vue. Ce procédé est une technique courante dans les arts graphiques, utilisée encore aujourd'hui dans l'imagerie publicitaire et de calendriers, afin de fixer le regard de l'observateur sur les figures centrales. L'adoption de ce procédé par Lewis, ainsi que l'utilisation d'éléments naturels pour créer un effet d'encadrement, sont toutes deux révélatrices des leçons de graphisme qu'elle a absorbées par le biais des magazines et ailleurs, les explorant afin de créer ses propres stratégies visuelles.

TROIS CHATS NOIRS 1955



Maud Lewis, *Three Black Cats* (*Trois chats noirs*), 1955
Huile sur carton-pâte, 30,5 x 30,7 cm
Collection privée

Cette œuvre compte parmi les plus emblématiques de Maud Lewis, peut-être même qu'il s'agit de sa composition la plus célèbre. Enfant, l'artiste avait un chat nommé « Fluffy » dont elle se souviendra des années plus tard, en peignant de nombreuses versions de ce chat noir à poil long de la maison de Yarmouth[1]. Habituellement représentés avec deux chatons, les chats noirs font partie des sujets les plus courants et les plus populaires de Lewis. Dans ce tableau, les chats sont encadrés par deux branches de fleurs de pommiers et sont assis dans un lit de tulipes. En plus de ses « portraits » de chats noirs, elle a aussi peint des chats blancs, quoiqu'habituellement sans chatons, et, à une reprise, un chat gris avec son jeune maître (une commande).

Pour créer ces images, Lewis imagine des motifs de composition simples, mais efficaces, notamment les anneaux jaunes pour les yeux, les trois vigoureuses

touches de couleurs pour les tulipes et les fleurs de pommiers semblables à de la dentelle, qui sont peints à l'aide de touches répétitives de couleurs. La planéité de cette image, avec les chats assis au premier plan contre un arrière-plan en aplat, en fait une illustration remarquable et puissante, à l'instar d'un drapeau ou d'un logo. C'est aussi cette qualité qui rend le tableau si facile à peindre, une considération importante, surtout pendant les années 1960, pour une image qui fait partie des meilleurs vendeurs de Lewis.





GAUCHE : Maud Lewis, *White Cat* [2] (*Chat blanc* [2]), années 1960, huile sur carton-pâte, 31,1 x 33,8 cm, Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax. DROITE : Maud Lewis, *Untitled* [boy with grey cat] (*Sans titre* [garçon et chat gris]), 1969, huile sur masonite, 30 x 30,5 cm, collection privée.

L'attention médiatique dont elle commence à faire l'objet au milieu des années 1960 provoque un énorme engouement pour ses tableaux et elle peine à répondre à la demande. Elle peint cette image des dizaines, voire des centaines, de fois. Dans les dernières années avant sa mort, les chats sont tracés avec des pochoirs préparés par Everett, tout comme les autres compositions populaires souvent commandées par des clients. Son mari l'aide aussi dans la production de plusieurs des œuvres, dessinant le contour des figures centrales et peignant même certains arrière-plans.

Trois chats noirs présente certaines similitudes, sur le plan de la composition et non du contenu, avec la peinture d'icône traditionnelle de l'Église orthodoxe orientale. Ces peintures religieuses officielles sont très stylisées, souvent restreintes en matière d'iconographie et répétitives. L'éducateur en art Harold Pearse soutient que des tableaux tels que *Trois chats noirs* « sont emblématiques, non seulement par leur sujet et leur style limités, mais aussi par leur répétition, ils créent un récit en série et en continu[2] ». Autrement dit, la réitération dans l'œuvre de Lewis raconte sa version idéalisée du passé néo-écossais.

Au cours des dernières années, grâce à ses grandes qualités graphiques, l'image des *Trois chats noirs* a pu être facilement adaptée sous différentes formes. On la trouve sur des épinglettes, des aimants de réfrigérateur, des tabliers, des t-shirts, des chaussettes, des porte-poussières, des parapluies, des plateaux et même des linges à vaisselle. Il s'agit là d'une diffusion appropriée puisque Lewis avait justement tendance à s'inspirer de tels biens de consommation ainsi ornementés.

MODÈLE T DE FORD V.1955-1965



Maud Lewis, *Model T Ford* (*Modèle T de Ford*), v.1955-1965
Huile sur panneau, 29,8 x 34,8 cm
Collection de CFFI Ventures Inc. (rassemblée par John Risley)

Cette image d'un couple dans une Ford T est très probablement basée sur les souvenirs de Maud Lewis lors de sa première année de mariage. Quand Maud rencontre Everett en 1938, il possède un vieux modèle T de Ford et, plus tard cette année-là, au premier printemps et premier été de leur mariage, elle l'accompagne dans ses tournées du comté de Digby pour vendre du poisson. C'est à partir de l'automne 1938 qu'Everett commence à vendre des cartes peintes par Maud pour ses clients, ce qui rappelait à l'artiste sa vente de cartes de porte à porte, à Yarmouth dans les années 1920 et 1930.

En 1939, Everett devient gardien de nuit à la Alms House, l'aumônerie de la région appelée « Poor Farm [ferme des pauvres] », et cesse de vendre du poisson. N'ayant plus besoin de la Ford T pour le travail, il finit plus tard par la vendre. Même si Maud Lewis ne profite que pendant quelques mois de la

liberté que procurent les balades dans le comté de Digby, ses souvenirs deviennent une importante source de son imagerie. Elle peint de nombreuses versions de ce couple heureux dans leur vieille Ford, telles que *Model T on Tour* (*Modèle T en voyage*), années 1960, mais la composition n'est pas un portrait : les figures sont trop génériques pour être reconnues en tant qu'individus. Dans l'ouvrage *The Illuminated Life of Maud Lewis* de Lance Woolaver, une version de cette œuvre, qui appartient alors à la famille Woolaver, est citée sous le titre *Maud and Ev* (*Maud et Ev*)[1]. Toutefois, comme Lewis ne donne pas de titre à ses tableaux, il s'agit sûrement d'une appellation ultérieure. L'image est maintenant connue sous le nom *Modèle T de Ford*.





GAUCHE : Maud Lewis, *Model T on Tour* (*Modèle T en voyage*), années 1960, huile et mine de plomb sur carton, 28,9 x 34,4 cm, collection du Dr Doug Lewis et de Florence Lewis, Nouvelle-Écosse. DROITE : Maud Lewis, *Carriage and Dog* (*Calèche et chien*), s.d., huile sur carton-pâte, collection privée.

Ce tableau est aussi remarquable pour les fleurs printanières éclatantes bordant la route. Les tulipes à l'avant-plan sont parmi les éléments décoratifs les plus courants de Lewis, que l'on peut voir dans des œuvres comme *Carriage and Dog* (*Calèche et chien*), s.d. Il serait agréable d'imaginer que les routes secondaires du comté de Digby sont bordées de fleurs, mais cela n'existe évidemment que dans les représentations que Lewis fait de ce monde.

LE BLUENOSE VERS LES ANNÉES 1960

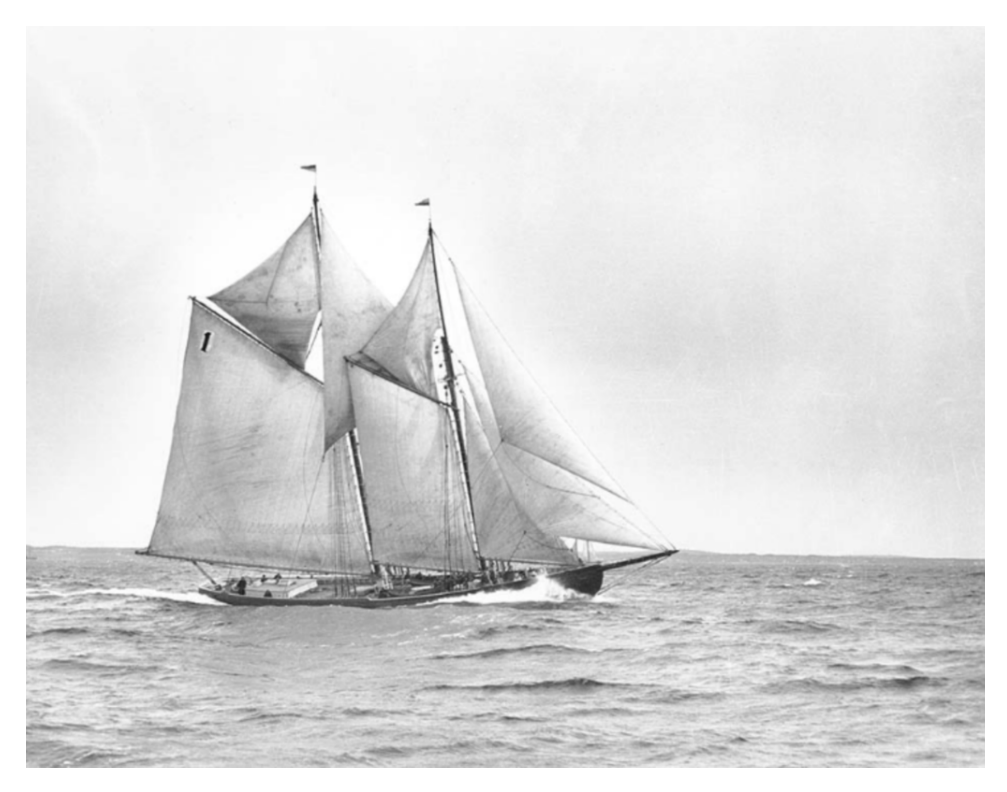


Maud Lewis, *Le Bluenose*, vers les années 1960
Huile et mine de plomb sur panneau, 29 x 42,6 cm
Collection du Dr Doug Lewis et de Florence Lewis, Digby, Nouvelle-Écosse

Dans ce tableau, Maud Lewis montre le *Bluenose*, une goélette de pêche emblématique de la Nouvelle-Écosse qui a plusieurs fois remporté, sous la gouverne de son capitaine Angus Walters, l'International Fishermen's Race, notamment à trois occasions consécutives de 1921 à 1923. Dans les années 1920 et 1930, le *Bluenose* est l'un des plus célèbres navires du monde et, depuis 1937, il orne la pièce de dix cents du Canada – conçue par le sculpteur Emanuel Hahn (1881-1957). En 1963, la brasserie Oland commande une réplique du *Bluenose* qu'elle envisage comme yacht de plaisance et véhicule promotionnel pour sa marque de bière Schooner. Le *Bluenose II* a été construit dans le même chantier naval de Lunenburg que l'original, et par certains des mêmes ouvriers. Plus tard, les Oland l'ont offert à la province et depuis, il sert « d'ambassadeur nautique de la Nouvelle-Écosse ». La peinture de Lewis date du milieu des années 1960 et constitue possiblement une commande.

Il est peu probable que Lewis ait pu voir le navire en vrai, mais comme il était représenté dans une foule de magazines, cartes postales et autres souvenirs, elle a pu facilement le voir en images. *Le Bluenose* est l'un des rares tableaux de Lewis consacré à un sujet extérieur aux comtés de Digby et Yarmouth, bien que

les goélettes aient été courantes dans les ports le long du littoral jusqu'au milieu des années 1940, et même plus tard. Plusieurs des scènes maritimes de Lewis, comme *Fishing Schooner in the Bay of Fundy* (*Goélette de pêche dans la baie de Fundy*), s.d., et *Cape Islander* (*Bateau de Cape Island*), vers les années 1960, montrent des voiliers moins célèbres, en plus des omniprésents bateaux de pêche de Cape Island.



Goélette de pêche « Bluenose », s.d., photographie de W. R. MacAskill, Archives de la Nouvelle-Écosse.

Cette peinture est également remarquable par son traitement de l'eau, avec le reflet de la coque de la goélette, la vague de proue et les vagues à l'avant-plan, qui contribue à en faire l'une des représentations d'un navire en mer les plus accomplies de Lewis. Des goélands dans le ciel surplombent la scène et, sur le pont, sont postées deux figures si familières dans l'univers de Lewis, ici revêtues de rouge.

Bien que le *Bluenose* ne soit pas un thème récurrent chez Lewis, il s'agit d'un tableau important dans son œuvre, car il expose clairement sa façon de travailler avec des images bien connues des Néo-Écossais et des touristes. Cette œuvre de Lewis évoque une Nouvelle-Écosse disparue dont ses clients sont friands, plusieurs étant des vacanciers. Elle laisse présager de la promotion du tourisme en Nouvelle-Écosse qui définit aujourd'hui si bien l'héritage posthume de Lewis. Au fil du temps, l'artiste est devenue aussi emblématique que le *Bluenose*.

BŒUFS AU PRINTEMPS [DEUX BŒUFS AVEC JOUGS] VERS LES ANNÉES 1960



Maud Lewis, *Oxen in Spring [Two Oxen with Yoke]* (*Bœufs au printemps [Deux bœufs avec joug]*), vers les années 1960
Huile sur carton-pâte, 30,2 x 35,5 cm
Collection privée, Nouvelle-Écosse

Traditionnellement nommés « Lion » et « Bright », les attelages de bœufs étaient un spectacle familier de la Nouvelle-Écosse rurale tout au long de la vie de Maud Lewis et, à titre de fille d'un fabricant de harnais, elle devait bien connaître le harnais décoratif populaire à l'époque. L'artiste a peint les bœufs en toutes saisons, souvent en plein travail alors qu'ils tirent des chariots, des traîneaux et des charrues, mais la composition de *Bœufs au printemps* en est une qu'elle revisite régulièrement. Ses sujets, placés comme s'ils posaient pour

un portrait, montrent le type de joug typique à la Nouvelle-Écosse, positionné juste derrière les cornes des bœufs.

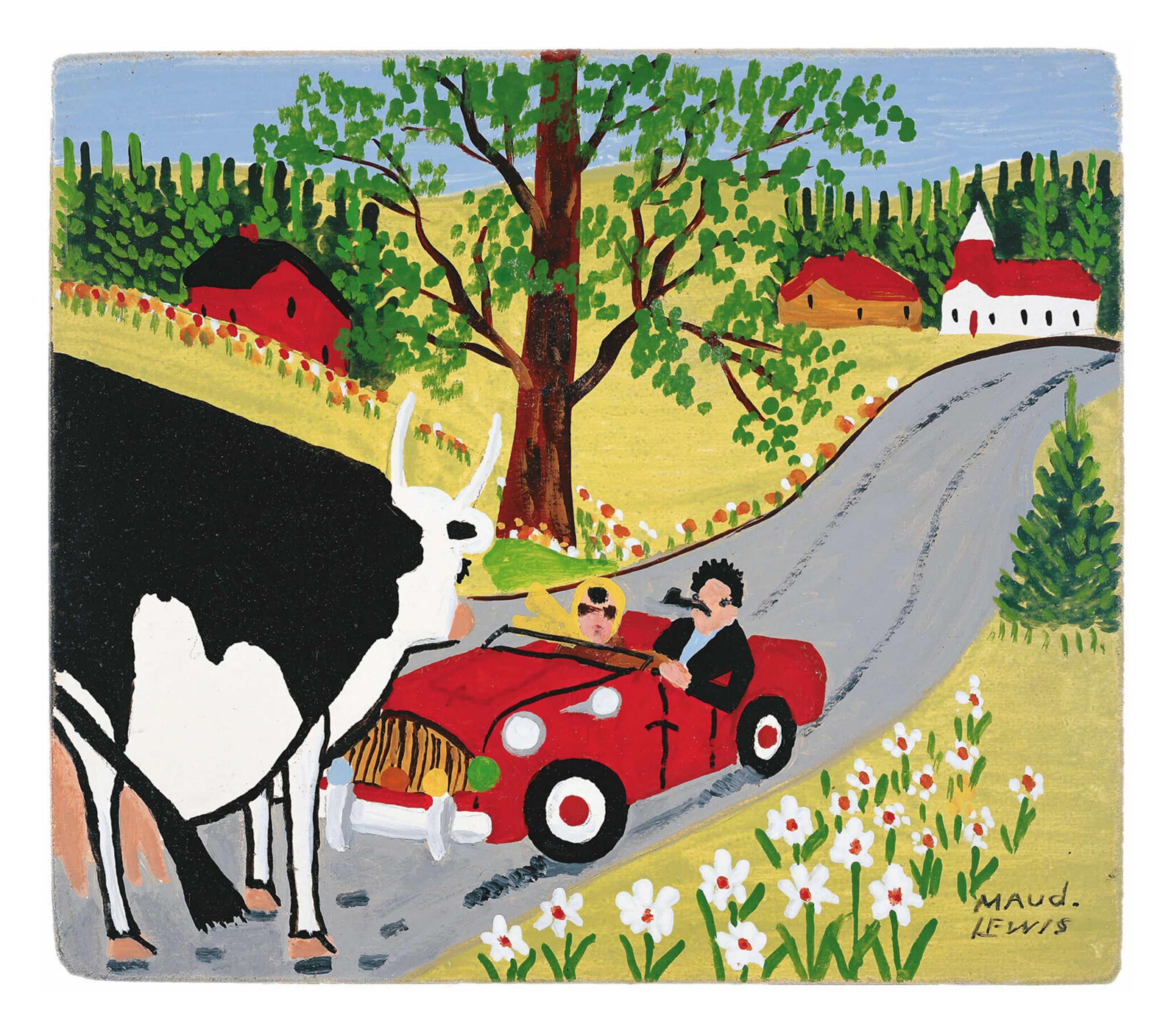
Jusqu'au début des années 1960, dans certaines régions rurales de la Nouvelle-Écosse, les fermiers utilisent encore des bœufs pour labourer leurs champs. Des images représentant des attelages de bœufs au printemps au milieu de pommiers en fleurs sont très populaires dans les arts graphiques de la province et figurent souvent sur les calendriers et les cartes postales. En présentant les bœufs de manière frontale et avec de longs cils, Lewis aborde le sujet en l'interprétant à sa manière. Le duo est représenté au printemps, avec des tulipes (autre thème caractéristique de Lewis) et des pommiers en fleurs. La composition peu profonde, les tulipes placées en avant-plan et les bœufs tout juste derrière, bordés d'arbres en fleurs, donnent l'illusion d'un cadre floral entourant les figures centrales, ce qui est courant chez Lewis.


Prix du joug de bœufs, Halifax, Nouvelle-Écosse, vers les années 1950.

Dans une récente exposition de l'œuvre de Lewis organisée par la Collection McMichael d'art canadien, huit versions de cette composition ont été exposées, présentant les bœufs au printemps, en été, à l'automne et en hiver. D'une image à l'autre, les animaux eux-mêmes ne changent que très peu, tandis que les différences se retrouvent surtout dans les arbres et les fleurs qui les entourent : les pommiers en fleurs au printemps, les couleurs vives en automne, les branches dénudées et la neige en hiver, ainsi de suite. Dans les dernières années de sa vie, pour dessiner les bœufs avant de les peindre, Maud utilise un pochoir qu'Everett coupe dans du carton. Elle s'assure ainsi que les figures centrales soient presque identiques d'une œuvre à l'autre.

Comme dans sa représentation des chats noirs, la prédilection de l'artiste pour ce format compositionnel frontal et en aplat dans sa peinture des bœufs en fait une image emblématique qui devient l'une de ses scènes les plus populaires. En 2020, Postes Canada a émis un timbre où figure une version hivernale de cette œuvre.

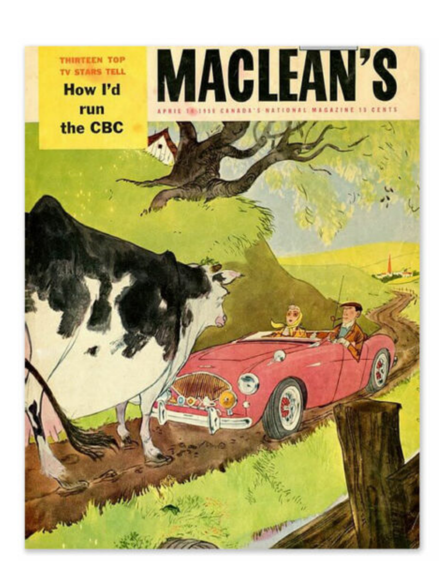
CABRIOLET DÉCAPOTABLE ET VACHE VERS LES ANNÉES 1960



Maud Lewis, *Roadster and Cow* (*Cabriolet décapotable et vache*), vers les années 1960
Huile et mine de plomb sur panneau de particules, 30,4 x 34,7 cm
Collection du Dr Doug Lewis et de Florence Lewis, Digby, Nouvelle-Écosse

Cette image d'un couple dans une voiture décapotable arrêtée parce qu'une vache se trouve au milieu de la route est unique dans l'œuvre de Maud Lewis. Elle montre une scène contemporaine, ce qui est plutôt rare parmi ses sujets, mais surtout, elle donne un aperçu de son processus de travail. La théorie selon laquelle Lewis s'inspire des médias pour créer certaines œuvres était une hypothèse informelle jusqu'à ce que Jeffrey Spalding (1951-2019), ancien directeur du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, remarque une ressemblance entre cette œuvre et la couverture d'un numéro de la revue *Maclean's*. Dans l'illustration de Oscar Cahén (1916-1956), un couple bien habillé dans une voiture décapotable sur une route de campagne est arrêté par une énorme vache. Cahén est membre du Groupe des Onze, collectif d'artistes abstraits de Toronto, mais il est aussi un important illustrateur canadien. Comme

l'écrit Spalding, « l'illustration de Cahén sur la couverture du *Maclean's* du 14 avril 1956 est l'inspiration évidente d'une œuvre clé de Maud Lewis. Nous en connaissons deux versions, il en existe sans doute d'autres[1] ». Cette œuvre vient confirmer le fait que Lewis utilisait l'imagerie populaire en guise de source pour ses œuvres.





GAUCHE : Oscar Cahén, couverture de la revue *Maclean's*, 14 avril 1956, Archives Cahén. DROITE : Maud Lewis, *Untitled* (*Sans titre*), s.d., collection privée.

On ne sait pas où Lewis a vu cette illustration : peut-être est-ce dans la salle d'attente d'un médecin ou par quelqu'un du voisinage qui la lui aurait apportée. Il se peut aussi que le traitement de ce sujet soit une demande spéciale, car il ne s'agit pas là d'un thème qu'elle aborde fréquemment, contrairement à plusieurs autres. Il n'est pourtant pas surprenant que le travail d'autres artistes soit pour elle source d'inspiration. Elle n'est bien sûr pas la seule à être influencée par les images populaires tirées de la publicité ou des magazines. Ces sources sont aussi importantes pour d'autres artistes des Maritimes, telle Mary Pratt (1935-2018) qui attribue aux magazines illustrés le mérite de lui avoir donné sa première idée de ce que pouvaient être le dessin et la peinture.

Lewis s'inspire de ce qu'elle trouve, traduisant de façon originale ce qu'elle voit selon sa manière propre. Elle est isolée, en effet, mais elle n'est pas entièrement coupée du monde moderne. Dans sa version de la scène, elle ajoute des éléments distinctifs qui sont courants dans son art : une église blanche à la toiture rouge, des fleurs bordant la route et des bâtiments rouges et ocre.

Cabriolet décapotable et vache est l'une des seules images de Lewis dont la source est connue. Comme avec tant de ses œuvres, ses propriétaires éventuels ajoutent leurs propres interprétations à l'image. Dans le catalogue *The Illuminated Life of Maud Lewis*, l'autre version de ce tableau est décrite comme représentant le fils du propriétaire original de l'œuvre[2].

OISEAUX JAUNES VERS LES ANNÉES 1960



Maud Lewis, *Yellow Birds* (*Oiseaux jaunes*), vers les années 1960
Huile sur panneau, 27,3 x 30 cm
Collection privée

Cette composition de trois oiseaux environnés de fleurs est atypique dans l'œuvre de Maud Lewis, mais elle correspond au type d'imagerie que l'artiste préférait pour la décoration intérieure de sa maison. Elle donne plus à penser à la contre-porte décorée de la maison par exemple qu'à n'importe lequel de ses paysages. Le motif floral est résolument plat et évoque le papier peint ou les motifs d'un tissu. Il n'y a certainement pas d'ombres ici et il n'y a pas davantage de profondeur de champ, tout est inscrit en surface. Si cette œuvre est liée à d'autres de Lewis, c'est par sa parenté avec l'image récurrente des trois chats noirs, soit une chatte et deux chatons, présentés sur un terrain plat, entourés de fleurs. À l'instar des chats, *Oiseaux jaunes* est devenue l'une des images les plus reproduites de Lewis.

Ici, les fleurs éclatantes sur les branches enchevêtrées créent un écran à l'avant-plan pour soutenir les oiseaux, de toute évidence des chardonnerets au corps jaune, et aux ailes et à la tête noires. (Les têtes noires indiquent qu'il s'agit de chardonnerets mâles qui souvent, lorsque les petits arrivent à la taille de ces oisillons, assument la responsabilité alimentaire à la place de la mère.) Habituellement, les tableaux de Lewis présentent une vue plus large, montrant davantage le paysage, tandis qu'ici, c'est une scène qu'elle aurait pu observer de près, peut-être aux abords de son propre jardin.





GAUCHE : Porte restaurée de la maison peinte de Maud Lewis, s.d., photographe inconnu. DROITE : Maud Lewis, *Three Black Cats* (*Trois chats noirs*), s.d., huile sur panneau, 30,2 x 30,2 cm, Collection de CFFI Ventures Inc. (rassemblée par John Risley).

Comme Lance Woolaver l'écrit, « Maud se réjouit de peindre des pois de senteur, des tulipes et des roses. Le retour de ces oiseaux chanteurs sur les pommiers en floraison constitue un événement qui mérite d'être consigné[1] ».

On ne compte pas de multiples versions de ce tableau puisqu'il n'était pas populaire à l'époque. C'est regrettable, car pour l'œil contemporain du moins, son exubérance et sa gaieté en font l'une des images les plus puissantes de Lewis. *Oiseaux jaunes* est aussi l'une de ses images les plus largement commercialisées, apparaissant sur des couvertures de livres et des biens de consommation comme des tasses et des t-shirts. Au Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse à Halifax, il y a même une « station à égoportrait » où les visiteurs peuvent se photographier au cœur d'une version agrandie de cette œuvre.

PROMENADE EN TRAÎNEAU L'HIVER VERS LES ANNÉES 1960



Maud Lewis, *Winter Sleigh Ride* (*Promenade en traîneau l'hiver*), vers les années 1960
Huile sur carton-pâte, 33 x 35,5 cm
Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax

Cette œuvre représente une journée d'activité hivernale, avec trois véhicules tirés par des chevaux qui se fraient un chemin dans une vallée en hiver. Dans l'exposition en tournée nationale *The Illuminated Life of Maud Lewis* (La vie illuminée de Maud Lewis), organisée par le Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse en 1997, le tableau *Promenade en traîneau l'hiver* a été présenté dans un regroupement de six autres semblables qui mettent en évidence la nature sérielle de l'œuvre de Maud Lewis. « Il est sans doute plus constructif de voir les images répétées dans l'art populaire comme une production en série plutôt que comme un opportunisme commercial », écrit Harold Pearse au sujet de l'exposition, soutenant que l'imagerie répétée est davantage liée à la vie des artistes qu'à de simples préoccupations

commerciales[1]. Cette conjonction est très apparente ici : *Promenade en traîneau l'hiver* conjugue la nature commerciale de la pratique de Lewis, qui, après tout, s'enracine dans la production de cartes de Noël, avec la nostalgie (d'une époque préindustrielle plus simple, assurément, mais plus émouvant encore, de l'enfance aisée et protégée tirée de ses propres souvenirs), sentiment omniprésent dans son œuvre.

Le point de vue du tableau est placé en hauteur, comme si le spectateur se baladait aussi dans un traîneau descendant la pente vers la vallée. L'avant-plan comporte un traîneau et un conifère enneigé, ce qui jette une ombre bleutée vers le coin inférieur gauche de la composition. Le deuxième plan est occupé par un pont couvert rouge. La route tourne brusquement vers la gauche, alors que deux traîneaux filent plus loin sur la piste de l'autre côté du pont. Un petit village occupe l'arrière-plan, où une église en bardeaux de bois blanc et au toit rouge, si chère à Lewis, et quatre maisons (ou granges) aux couleurs vives (verte, rouge, jaune et ocre) sont plantées dans le paysage. Le village se trouve au pied d'une série de collines qui cernent efficacement la scène plutôt qu'elle n'est ouverte sur un espace infini. Malgré les trois zones bien définies de la composition, elle reste plutôt en aplat, comme la majorité des œuvres de Lewis. C'est une façon de composer l'image que Pearse, comme d'autres critiques, qualifie de « médiévale[2] ».





GAUCHE : Timbre présentant l'œuvre de Maud Lewis *Family and Sled* (*Famille et traîneau*), vers les années 1960, huile sur carton-pâte, 31,6 x 35,4 cm, Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax. DROITE : Timbre présentant l'œuvre de Maud Lewis *Team of Oxen in Winter* (*Paire de bœufs en hiver*), 1967, huile et mine de plomb sur carton-pâte, 28,9 x 34,1 cm, Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.

Comme bon nombre des œuvres de Lewis, *Promenade en traîneau l'hiver* a été largement reproduite. Elle fait partie de trois de ses peintures choisies pour figurer sur des timbres émis par Postes Canada en 2020; le premier, pour le courrier intérieur (figure justement cette œuvre), le deuxième, pour le courrier destiné aux États-Unis (représente une paire de bœufs) et le troisième, pour le courrier international (reproduit *Family and Sled* (*Famille et traîneau*), vers les années 1960).

BOÎTE À BISCUITS PEINTE AVEC DES FLEURS VERS LES ANNÉES 1960



Maud Lewis, *Painted Cookie Tin with Flowers* (*Boîte à biscuits peinte avec des fleurs*), vers les années 1960
Huile sur métal, 21 x 15,8 x 15,8 cm
Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax

Cette boîte à biscuits couverte de fleurs peintes est l'un des nombreux objets décoratifs dont Maud Lewis aimait s'entourer et qui n'étaient pas destinés à la vente, bien qu'elle ait parfois produit des plateaux et des porte-poussières sur commande. Tout comme les surfaces peintes dans sa maison, les articles ménagers apportent de la lumière et de la couleur dans l'espace de vie de l'artiste. La boîte à biscuits, probablement utilisée au quotidien, est l'une de ses œuvres les plus intimes si bien qu'elle a même été présentée dans l'exposition *The Artist Herself: Self-Portraits by Canadian Historical Women Artists / L'artiste elle-même : autoportraits de femmes artistes au Canada*, tenue en 2015 au Agnes Etherington Art Centre à Kingston en Ontario.



Boîte à biscuits dans la maison peinte, s.d., photographe inconnu, Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.

C'est dans les articles comme cette boîte à biscuits que nous remarquons son approche plus traditionnelle de l'art populaire vernaculaire qui rappelle les meubles et outils peints au dix-neuvième siècle en Nouvelle-Écosse et ailleurs. Dans la province, au fil des années, une distinction a été établie entre l'art populaire traditionnel et l'art populaire contemporain, principalement par l'historien Richard Field, qui considère la fonction comme la principale différence. Il fait d'ailleurs remarquer que « c'est l'union entre la fonction et l'esthétique qui caractérise l'art populaire traditionnel » tandis que « pour l'art populaire contemporain, la fonction est rarement une constituante de l'inspiration[1] ». À la manière des créateurs et créatrices d'art populaire historique, Lewis a produit cet objet avec l'intention de l'utiliser tous les jours.

Comme la plupart des articles ménagers décoratifs sont restés dans la maison après le décès des Lewis, ils se sont détériorés de façon significative et ont donc plus tard fait l'objet d'importants travaux de restauration. Une question fréquemment posée par les visiteurs des musées d'art porte sur les règles interdisant de toucher les artéfacts, même ceux qui semblent solides, faits en pierre ou en métal. La restauration de la boîte à biscuits peinte explique clairement les raisons de cette interdiction. Ce charmant objet comporte des décorations florales peintes en motif de quadrillage, comme si les fleurs grimpaient sur un treillis. Avant la restauration, les deux tiers inférieurs de la boîte étaient relativement en bon état, tandis que le tiers supérieur, où se posent les mains pour la prendre tout en enlevant le couvercle, était gravement corrodé. La rouille s'est attaquée aux endroits où les huiles de la peau humaine sont restées sur la boîte. Heureusement, presque toute la peinture originale était encore là, sous la couche de rouille qui s'est étendue sur la peinture. Il est maintenant possible de voir la boîte restaurée dans la maison de Maud Lewis au Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse.

LA MAISON PEINTE DE MAUD LEWIS S.D.



Maud Lewis, La maison peinte de Maud Lewis, s.d.
Techniques mixtes, 4,1 x 3,8 m
Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax

Maud Lewis est unique parmi les artistes du Canada, en ce que sa maison est devenue son œuvre la plus connue. Au fil des ans, l'artiste a transformé cette petite habitation, qui servait à la fois d'espace de séjour et de travail pour elle-même et son mari Everett, en une interprétation tridimensionnelle des sujets bucoliques abordés dans ses tableaux. Du petit coin où elle place le plateau de télévision qu'elle utilise pour peindre, elle peut voir dehors, à la fois par la porte et par l'unique fenêtre du rez-de-chaussée. Insatisfaite de la vue au dehors, elle peint des tulipes colorées sur la fenêtre et couvre à la fois la porte intérieure et la contre-porte extérieure d'oiseaux, de papillons, de tulipes et d'autres fleurs.

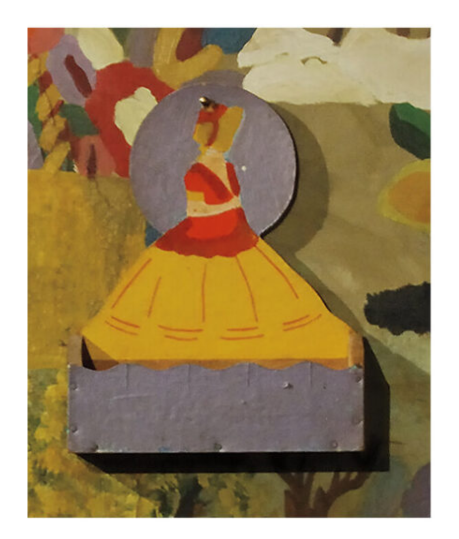
Dans la maison, elle peint deux couples de cygnes blancs et noirs – une vue peu commune dans le comté de Digby. Là où les murs intérieurs ne sont pas couverts de calendriers aux illustrations éclatantes, elle crée son propre papier peint. Même les contremarches sont décorées de bouquets de myosotis bleus. Le réchaud de la cuisinière est peint, tout comme les boîtes, le porte-poussière, les plateaux et la boîte à pain. En plus, tous ces objets n'ont pas été peints qu'une seule fois : au fil des ans, lorsque les couleurs pâlissent ou sont effacées par les intempéries, la chaleur du four ou la simple usure normale, Lewis peint et repeint les objets, les murs et les meubles.



Vue panoramique de l'intérieur de la maison peinte de Maud Lewis après sa restauration, photographe inconnu, s.d.

Cette attention quasi obsessive accordée à la décoration de son espace de vie ajoute un détail intéressant à notre réflexion sur la peinture de Lewis. Le fait qu'elle peigne pour gagner sa vie est incontestable – la demande croissante pour sa production signifie qu'elle passe de plus en plus de temps à peindre des images commandées par des clients plutôt que celles qu'elle désire peindre. Il n'y a toutefois aucun profit lié à la peinture de l'intérieur de sa maison. En fait, dès le milieu des années 1960, elle fait très peu de profits en vendant aux visiteurs qui passent. En 1964, loin de considérer sa maison peinte comme de la publicité ou un attrait pour s'arrêter et acheter ses œuvres, elle demande à Everett de retirer l'enseigne « tableaux à vendre[1] ».

La maison représente peut-être le seul endroit où elle pouvait laisser libre cours à sa créativité, et où nous pouvons voir ce qu'elle aimait regarder. La façon dont les oiseaux et les papillons semblent « voleter » sur la contre-porte, ou les grands motifs floraux éclatants qu'elle a peints sur la boîte à pain et le four, révèlent un caractère aléatoire, une certaine exubérance, qui suggère qu'elle a pu se sentir contrainte par les images populaires qu'elle refaisait régulièrement. Dans sa maison, son atelier, elle peut être ce qu'elle a toujours nié être, une artiste, avec le bâtiment lui-même en guise de canevas. Lewis emménage dans la maison avec Everett après leur mariage en 1938 et au cours des trente-deux ans où elle y habite, elle la transforme en œuvre d'art. La maison d'Everett, la possession dont il était le plus fier, devient la plus belle œuvre de Maud. Après son décès en 1970, Everett y apporte quelques changements, possiblement pour tenter de se la réapproprier. Par





GAUCHE : Maud Lewis, *Matchbox Holder with Painted Lady* (*Porte-boîte d'allumettes avec une dame peinte*), vers les années 1960, bois polychrome, 21 x 17 x 5,5 cm, Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax. DROITE : Maud Lewis, *Painted Yellow Breadbox with Two Doors* (*Boîte à pain peinte en jaune avec deux portes*), vers les années 1960, huile sur métal, 36,9 x 38 x 35,5 cm, Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.

exemple, il vend la contre-porte, repeint le toit et les gouttières et décore même les bardeaux extérieurs de petits feuillus. Il laisse cependant l'intérieur intact et ne touche pas aux murs, meubles, fenêtres et articles ménagers peints. La présence de Maud y était encore visible.

Everett n'ayant jamais bien entretenu sa maison, sa négligence ne fait que s'intensifier après le décès de sa femme. De son vivant toutefois, la maison demeure au moins habitable. Même si elle devient emblématique, et même si elle est tant aimée dans le comté de Digby, le décès d'Everett bouleverse cet équilibre délicat et la maison ne tarde pas à être négligée. Un groupe de citoyens locaux espère prendre la maison en charge et au printemps 1979, il fonde la « Maud Lewis Painted House Society[2] ».



Maud Lewis dans l'embrasure de la porte de sa maison, 1961, photographie de Cora Greenaway.

En 1979, la succession d'Everett vend la maison à un homme de la localité et, en 1980, la société en fait l'acquisition. Les membres avaient l'intention de réparer la maisonnette et de la transformer en musée, mais les coûts et la logistique

engendrés par cette initiative dépassaient leurs capacités. C'est en 1984 que la province de la Nouvelle-Écosse achète la maison et la place sous les soins du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse. En 1994, après avoir entreposé la maison pendant dix ans, le musée entreprend sérieusement des travaux de restauration d'envergure qui ont abouti au dévoilement de l'œuvre dans son emplacement actuel à Halifax. La maison, construite et reconstruite par d'autres mains que celles de Maud Lewis, constitue aujourd'hui sa plus grande œuvre.



IMPORTANCE ET QUESTIONS ESSENTIELLES

Après son décès, l'importance de Maud Lewis croît de manière exponentielle et, dans un sens, il existe trois Maud Lewis : l'artiste, la légende et la marque. L'artiste est célébrée grâce à une exposition permanente de ses œuvres à Halifax et à des expositions itinérantes nationales et internationales. Quant à la légende, elle figure sur des timbres canadiens, on la cite souvent en exemple aux personnes, surtout aux enfants, vivant avec des problèmes physiques et elle fait l'objet de plusieurs ouvrages, pièces de théâtre et films.

La marque Maud Lewis, elle, est devenue un symbole de la Nouvelle-Écosse, fondamental dans l'histoire de la province, que les institutions et gouvernements néo-écossais successifs ont choisi de raconter au reste du monde. Elle est également une figure centrale dans l'émergence de l'art populaire de la Nouvelle-Écosse en tant que style artistique distinctif. La pensée critique sur l'importance de Lewis façonne ces trois discours, alimentant l'intérêt sans cesse grandissant envers son héritage complexe et son œuvre affichant une fausse simplicité.

LE COMMERCE DE L'ART

De toute évidence, Maud Lewis aime peindre, elle s'y adonne depuis l'enfance et commence à pratiquer sous la tutelle de sa mère Agnes (German) Dowley. Ce n'est toutefois jamais qu'un simple passe-temps, même pendant sa jeunesse. Tandis qu'elle grandit, que ce soit par impératif économique ou par ambition entrepreneuriale (et possiblement un mélange des deux), elle et sa mère transforment leur passe-temps à peindre diverses scènes en petite entreprise, vendant des cartes de Noël de porte à porte à Yarmouth.





GAUCHE : Inconnu [d'après Joseph Hoover et Currier & Ives], *American Winter Scene* (*Scène hivernale américaine*), années 1940, lithographie offset sur papier appliquée sur carte, 35 x 53,2 cm, Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax. DROITE : Maud Lewis, *The Skaters* (*Les patineurs*), s.d., aquarelle sur carte, 10,8 x 15,9 cm, Musée canadien de l'histoire, Gatineau.

Sa première entreprise commerciale reflète le contenu de ses tout premiers tableaux qui subsistent encore, influencés par l'imagerie sentimentale et nostalgique popularisée par l'industrie des cartes de vœux et par les producteurs de gravures en série comme Currier and Ives. Un grand nombre des cartes et tableaux des débuts de Lewis sont manifestement ses propres versions d'une imagerie commerciale existante. Par exemple, *Children Waving at a Train* (*Enfants saluant un train de la main*), vers les années 1950, montre une machine à vapeur antique battant des drapeaux américains, et ses cartes de Noël mettent souvent en scène des figures portant des vêtements victoriens. Les gravures de Currier and Ives, qui présentent le genre de scène chère à Lewis – des églises de campagne sous la neige, des promenades en traîneau, des calèches et chariots tirés par des chevaux ou des petites fermes avec des animaux paisibles –, auraient particulièrement été courantes dans les maisons de Yarmouth et de Digby.

Ces scènes de genre populaires correspondaient au goût du public qui les réclamait aux entreprises commerciales – qui les imprimaient sur des assiettes, linges à vaisselle, boîtes à biscuits et presque tout article produit en série –, et aux peintres de l'époque, dont plusieurs travaillaient pour des entreprises de gravures et de publicité à titre d'artistes commerciaux. Par exemple, J. E. H. MacDonald (1873-1932), Franklin Carmichael (1890-1945), Frank H. Johnston (1888-1949), Arthur Lismer (1885-1969) et Frederick Varley (1881-1969), tous membres du Groupe des Sept, célèbre collectif de peintres canadiens, ont été employés par Grip Limited à Toronto, une firme d'imprimerie produisant de l'imagerie pour la publicité, la conception d'emballages, les journaux, parmi d'autres.



Maud Lewis, *Children Waving at a Train* (*Enfants saluant un train de la main*), vers les années 1950, huile sur étain, 1,5 x 48 x 61 cm, collection de CFFI Ventures Inc. (rassemblée par John Risley).

Peut-être est-ce parce qu'elle n'a pas reçu de formation officielle ou en raison de son recours au graphisme commercial comme matière première que Lewis écarte toujours toute description d'elle-même comme étant une artiste. Elle a rarement voyagé et sans galerie ni musée d'art à proximité, elle n'a pas été exposée à des modèles de dessins et de peintures des beaux-arts. Dans une entrevue accordée à la CBC en 1965, à la question au sujet de ses influences, elle répond : « Mon tableau préféré? Je n'ai jamais vu beaucoup de peintures d'autres artistes, vous savez. Je ne saurais donc pas quoi répondre[1]. » Les images qu'elle observe sont toutes produites par l'industrie graphique commerciale, comme les calendriers qui festonnent les murs de sa maison que l'on peut voir dans une photographie d'elle et Everett datant du milieu des années 1960. Bien sûr, Lewis n'est pas la seule à vivre cette situation; plusieurs artistes du vingtième siècle sont exposés à l'art pour la première fois par le biais de l'imagerie commerciale. C'est notamment le cas de la compatriote des Maritimes de Lewis, la peintre Mary Pratt (1935-2018), qui a reconnu l'impact du graphisme commercial sur son art[2].





GAUCHE : Maud Lewis, *Train Coming into Station* (*Train arrivant en gare*), v.1949-1950, huile sur panneau, collection privée. DROITE : Maud Lewis, *Village Scene with Sleigh Ride [Christmas Card]* (*Scène de village avec promenade en traîneau [carte de Noël]*), v.1951, aquarelle sur papier gaufré, 11 x 16 cm, collection de CFFI Ventures Inc. (rassemblée par John Risley).

L'autre influence de Lewis, et sans doute la plus déterminante pour son œuvre, est exercée par ses clients. La peintre répond tout simplement aux demandes du marché : les motifs de cartes et d'images qui ne se vendent pas sont rapidement écartés en faveur de ceux qui se vendent, et elle n'a aucun remords à reprendre l'imagerie populaire. Par exemple, elle a peint des dizaines de paires de bœufs, et possiblement des centaines de compositions de sa famille de chats noirs, si populaire. Le marché, qui fluctue au gré des préférences de ses clients, a joué un rôle dans le perfectionnement de sa peinture vers ce qui allait devenir son style distinctif.

UN PASSÉ IDYLLIQUE EN PEINTURE

Les principaux sujets des tableaux de Maud Lewis se rassemblent tous en un thème unique : le regard sentimental que pose la peintre sur le passé rural de son coin de la Nouvelle-Écosse. Dans le monde pictural de Lewis, la vie ressemble à une longue succession de promenades en traîneau et en calèche, d'arbres fruitiers en fleurs, de balades en voilier sur des eaux calmes et juste assez de travail honnête pour demeurer actif : coupe d'arbres, pêche, travail de ferme. Dans ses compositions, les champs sont labourés par des paires de bœufs attelés; les gens voyagent sur des traîneaux, calèches et chariots tirés par des chevaux et les embarcations en mer sont propulsées par le vent. Ces sujets figurent dans des œuvres telles que *Haywagon* (*Charrette de foin*), années 1940, *Buggy Ride* (*Promenade en boghei*), années 1940, et *Le Bluenose*, vers les années 1960, mais aussi dans des photographies historiques de la Nouvelle-Écosse au début des années 1900. Sa nostalgie est compréhensible, car sa propre vie a connu de profondes transformations depuis son enfance, où elle grandit dans une maison confortable avec des parents qui l'appuient, à sa vie adulte, où elle connaît la pauvreté avec son mari. Ces changements personnels s'accordent avec les changements sociétaux qui ont alors cours à travers la Nouvelle-Écosse rurale.





GAUCHE : Maud Lewis, *Haywagon* (*Charrette de foin*), années 1940, huile sur carton-pâte, 23 x 30,5 cm, Collection privée. DROITE : Bill Spurr avec sa charrette, 1942, photographe inconnu.

Les touristes qui achètent tant d'œuvres de Lewis sont à la recherche d'une vie plus tranquille, loin de l'agitation des villes. Dans la période d'après-guerre, et encore aujourd'hui, la Nouvelle-Écosse est présentée comme un lieu d'évasion favorisant un retour à une époque plus simple. L'intensité des problèmes physiques de Lewis et la pauvreté dans laquelle elle a vécue avec Everett sont des facteurs importants de sa promotion, mais ce sont aussi des faits : sa vie, au regard des normes contemporaines, est pauvre, difficile et remplie de douleurs et de manques. Comment pourrait-on lui reprocher sa nostalgie?





GAUCHE : Maud Lewis, *Buggy Ride* (*Promenade en boghei*), années 1940, huile sur panneau, 22,9 x 30,5 cm, collection de CFFI Ventures Inc. (rassemblée par John Risley). DROITE : Famille avec cheval et boghei, probablement la famille de W. H. Buckley et leur calèche, Guysborough, N.-É., v.1910, photographie de William H. Buckley.

Une certaine joie de vivre teintée d'innocence imprègne les tableaux de Lewis. Ses ciels sont toujours bleus, les oiseaux abondent, les plantes sont en fleurs, et les personnages semblent toujours enjoués et satisfaits, qu'ils soient en train de jouer ou de travailler. Elle n'hésite pas à créer des images joyeuses, égayant même les scènes hivernales par la lumière du soleil et les couleurs vives des vêtements, traîneaux et bâtiments. Parfois, si l'envie lui prend, elle ajoute même des teintes d'automne colorées à des scènes d'hiver, comme dans *The Sunday Sleigh Ride* (*La promenade en traîneau du dimanche*), s.d. Quand on l'interroge à ce sujet, elle répond simplement, « c'était la première chute de neige[3] ». Dans les tableaux de Lewis, le monde, quoique pas entièrement dépourvu d'ombres, ne semble jamais connaître de pluie, de brouillard, ni d'obscurité. C'est

évidemment un choix délibéré de sa part, et comme pour l'œuvre de tout artiste, cela reflète sa vision du monde, ou du moins la vision qu'elle souhaite communiquer.



Maud Lewis, *The Sunday Sleigh Ride* (*La promenade en traîneau du dimanche*), s.d., huile sur panneau, 22,9 x 30,5 cm, collection de CFFI Ventures Inc. (rassemblée par John Risley).

UNE REPRÉSENTATION DE LA NOUVELLE-ÉCOSSE

Au fil de sa longue carrière, Maud Lewis développe une vision très particulière de la Nouvelle-Écosse, une vision nostalgique et optimiste. C'est justement ce que voulaient ses clients. À partir des années 1950, elle cesse de copier d'autres sources et commence à représenter sa région dans son style caractéristique. Par exemple, ses ports reflètent les courants de marée de la baie de Fundy, avec ses vasières à marée basse et ses remarquables quais en hauteur qui doivent résister aux différences extrêmes entre les marées haute et basse. La campagne qu'elle peint est la sienne, avec les arbres, fleurs et animaux que l'on peut rencontrer dans le comté de Digby. Dans *Train Coming into Station* (*Train arrivant en gare*), v.1949-1950, les femmes attendant un train ne portent plus de crinolines. Dans des tableaux comme *Oxen and Logging Wagon* (*Bœufs et chariot de débardage*), vers les années 1960, nous apercevons des fermiers et des bûcherons portant les manteaux de laine rouge si communs dans la campagne néo-écossaise, et des bœufs avec leur joug particulier à la province. Elle ne peint pas les régions qu'elle ne connaît pas elle-même : dans son œuvre, on ne trouve pas de scène d'Halifax, du Cap-Breton ou des villages et églises de la côte sud de la Nouvelle-Écosse. Il s'agit peut-être de destinations visitées par

plusieurs des clients de Lewis, mais elles ne font pas partie de son monde. Lewis a peint le comté qu'elle connaissait, tel que dans *The Docks Pier, Bear River* (*La jetée des docks, Bear River*), s.d.

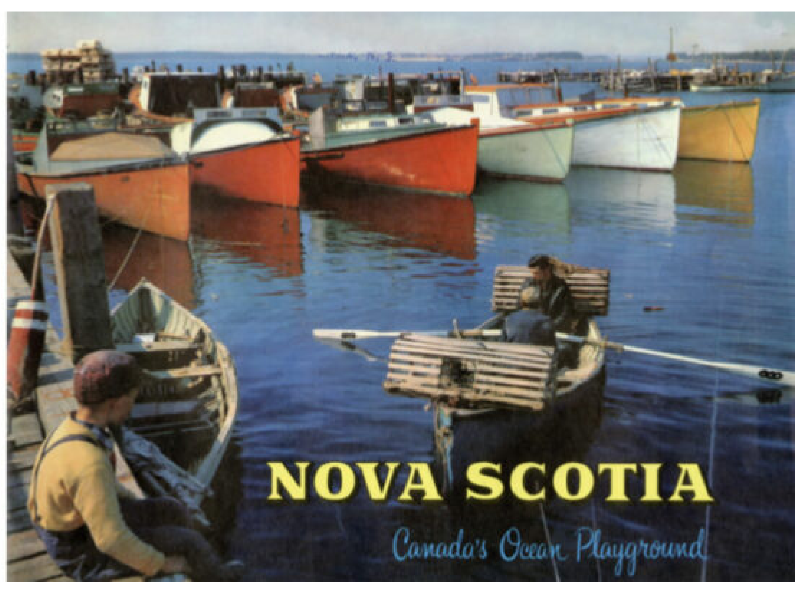




GAUCHE : Maud Lewis, *Oxen and Logging Wagon* (*Bœufs et chariot de débardage*), vers les années 1960, huile sur carton-pâte, 26 x 35,8 cm, Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax. DROITE : Maud Lewis, *The Docks Pier, Bear River* (*La jetée des docks, Bear River*), s.d., huile sur panneau, 60,3 x 90,2 cm, collection de CFFI Ventures Inc. (rassemblée par John Risley).

Sa vision artistique de la Nouvelle-Écosse aide éventuellement à changer l'image qu'ont les Néo-Écossais de leur propre province qui devient, comme le proclament les plaques d'immatriculation, le « Canada's Ocean Playground [l'aire de jeu maritime du Canada] », une phrase également reprise dans les brochures touristiques. Comme le fait remarquer l'historien de l'art Erin Morton, « Si les activités représentées dans les tableaux de Lewis ne structurent plus la vie quotidienne de la Nouvelle-Écosse rurale des années 1960 et 1970, les déplacements en bogheis tirés par des chevaux, le travail des fermiers et des pêcheurs, et autres scènes bucoliques, peuvent au moins aider à dresser un joyeux portrait de sa simplicité d'autrefois[4] ». La vision que donne Lewis de cette « simplicité d'antan » est devenue une caractéristique essentielle à la façon dont la Nouvelle-Écosse se présente au monde encore aujourd'hui – les scènes côtières, comme celle dépeinte dans *Lighthouse and Gulls* (*Phare et mouettes*), s.d., continuent d'être populaires.





GAUCHE : Maud Lewis, *Lighthouse and Gulls* (*Phare et mouettes*), s.d., huile sur panneau, 30,2 x 29,8 cm, collection de CFFI Ventures Inc. (rassemblée par John Risley). DROITE : Brochure touristique de la Nouvelle-Écosse, 1960, bibliothèque des Archives de la Nouvelle-Écosse.

En 2019, avec Lewis, six artistes néo-écossais contemporains[5] sont regroupés dans une exposition présentée dans trois villes chinoises. Le titre de l'exposition, *Maud Lewis and the Nova Scotia Terroir* (Maud Lewis et le terroir de la Nouvelle-Écosse), évoque la thèse avancée par la commissaire Sarah Fillmore voulant que Maud Lewis et les autres artistes de l'exposition expriment, par leurs œuvres, le caractère même de la province. Comme l'explique Filmore, « tout comme le terroir affecte le goût du vin, les thèmes qui émergent de cet endroit modèlent et colorent les œuvres qui y sont produites[6] ».

TITRES, DATES ET ATTRIBUTIONS

Maud Lewis vend ses œuvres sans encadrement et, dans les premières années de sa pratique, souvent même sans signature. Quand elle les signe, elle le fait de différentes manières : juste « Lewis », « M. Lewis », « Maud. Lewis » ou, simplement, « Maud Lewis ». Elle n'a toutefois jamais signé une œuvre du nom de « Maude », malgré la tendance persistante à écrire son nom avec ce « e » final.

Lewis titre rarement ses tableaux, pas plus qu'elle ne les date. Tous les titres qu'ils présentent ont généralement été attribués après leur création par les propriétaires des tableaux, par des marchands d'art ou des commissaires-priseurs ainsi que par des commissaires exposant son œuvre. La plupart sont simplement descriptifs : *Trois chats noirs*, *Port de Digby*, *Bœufs et chariot de débardage*, etc. Au fil des ans, les tableaux sont exposés sous différents noms et ce n'est qu'avec les acquisitions croissantes de ses œuvres dans les collections publiques que les titres ont été établis.





Ces deux compositions montrent à quel point les peintures de chats de Lewis sont similaires. GAUCHE : Maud Lewis, *Three Black Cats* (*Trois chats noirs*), 1955, huile sur carton-pâte, 30,5 x 30,7 cm, collection privée. DROITE : Maud Lewis, *Three Black Cats* (*Trois chats noirs*), s.d., huile sur panneau, 30,2 x 30,2 cm, collection de CFFI Ventures Inc. (rassemblée par John Risley).

Le manque de tels renseignements sur les œuvres elles-mêmes et le fait que Lewis ait produit plusieurs exemplaires de la même image ou de compositions similaires compliquent l'étude de son travail. Par exemple, des images telles que celle de la chatte et ses chatons peuvent dater de n'importe quelle période entre le milieu des années 1950 et la fin des années 1960, sans compter que Lewis en a créé des dizaines de versions; la sélection de la galerie d'images adjacente représente les motifs qu'elle répétait régulièrement, comme les tulipes ou les branches florales. Si les acheteurs originaux avaient gardé une trace écrite de la transaction, cela aurait pu aider, mais Lewis n'a jamais conservé elle-même de tels registres.

C'est par l'étude de son utilisation des matériaux qu'il est possible de déterminer la date de ses œuvres, du moins de manière approximative. Dans les années 1950 et au début des années 1960, elle produit ses œuvres surtout à partir de matériaux qu'Everett réussit à obtenir ou qui sont facilement accessibles dans les quincailleries de Digby. Cela signifie, par exemple, que ses

peintures sont souvent des peintures utilisées dans la marine ou pour la maison, ou parfois de la gouache soluble dans l'eau. Après 1965, elle commence à travailler avec de la peinture à l'huile pour artistes, qui lui est souvent envoyée par des admirateurs d'autres provinces, comme le peintre ontarien John Kinnear (1920-2003). Les matériaux sur lesquels elle peint changent aussi avec la croissance des demandes (et des revenus), ce qui pousse Everett à acheter des panneaux de masonite précoupés, plutôt qu'à amasser des planches ou du carton en guise de supports. Des collectionneurs, des commissaires et des conservatrices comme Laurie Hamilton sont en mesure de dater de manière fiable des œuvres de différentes périodes en examinant les matériaux employés par Lewis. Cette méthode reste tout de même inexacte, puisqu'elle établit une fourchette d'années, ou même de décennies, plutôt que de mois, et c'est ce qui explique la datation imprécise de tant d'œuvres de Lewis.



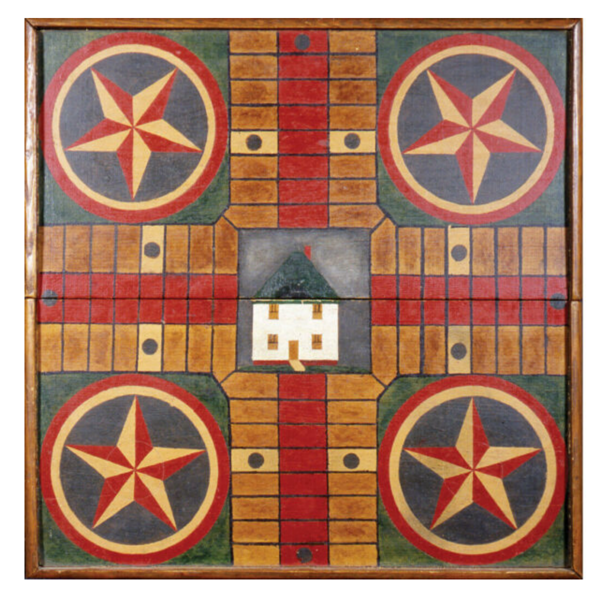
Maud Lewis, *Three Black Cats* (*Trois chats noirs*), s.d., techniques mixtes sur isorel mou, 30,5 x 35,6 cm, collection privée.

LA RENOMMÉE ET L'ESSOR DE L'ART POPULAIRE

Grâce au succès populaire qu'elle connaît sa vie durant, Maud Lewis fait figure de précurseure de l'explosion d'un courant connu ultérieurement sous le nom d'« art populaire de la Nouvelle-Écosse ». L'art populaire, ou l'art produit par des artistes sans formation, ne se limite en aucun cas à la Nouvelle-Écosse et, traditionnellement, il désignait des objets décoratifs fabriqués par des gens

pour leur propre usage. Pendant de nombreuses décennies, l'art populaire était généralement exposé dans les musées d'histoire. En effet, encore aujourd'hui, de nombreux musées d'art, dont le Musée des beaux-arts du Canada (MBAC), excluent l'art populaire de leur mandat d'acquisitions. Cependant, à compter des années 1970, un mouvement florissant s'est développé dans la province, unique en son genre car il partage avec les beaux-arts les avantages des musées, des collectionneurs et des expositions itinérantes. Alimenté en grande partie par la reconnaissance que Lewis a gagnée en tant qu'artiste, l'art populaire de la Nouvelle-Écosse a commencé à être pris au sérieux en tant qu'art et trouve une place nouvelle au sein d'institutions comme le Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse.

C'est depuis l'arrivée des colons que l'art populaire existe en Nouvelle-Écosse. Au début de l'histoire de l'art de la province, plusieurs des rares artistes parmi les colons sont des non-professionnels, et en fonction des demandes du marché, ils sont tout aussi susceptibles de peindre des maisons ou des enseignes que des portraits ou des paysages. Dans une société où les biens de consommation sont rares et chers, plusieurs personnes fabriquent simplement leurs propres objets de luxe comme des plateaux de jeu, tel le jeu de Parcheesi de la famille Mason, v.1925, de la ferronnerie décorative, comme la girouette d'un cheval au trot, vers les années 1920, et même des jouets d'enfant et du papier peint. À ses débuts, tout comme dans le reste du Canada colonial, l'art populaire en Nouvelle-Écosse fait partie de la vie quotidienne de ses créateurs.



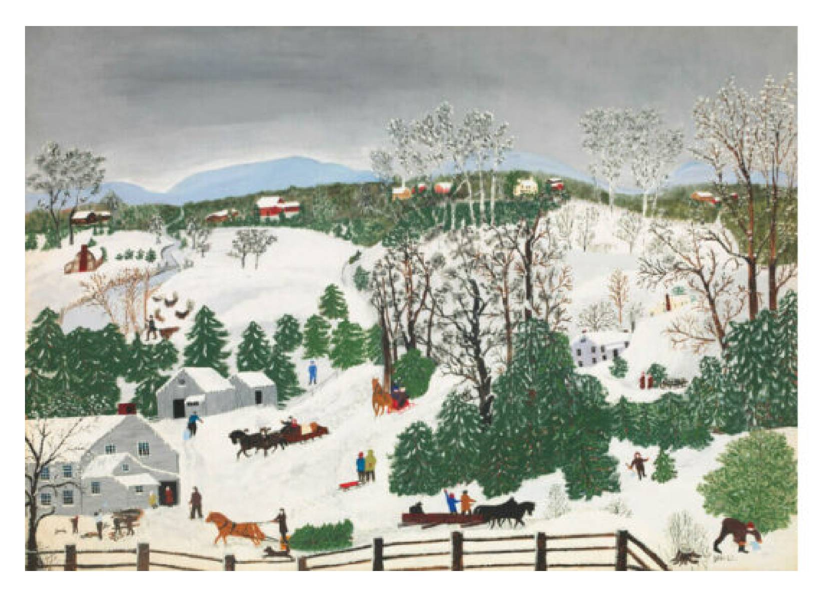


GAUCHE : Jeu de Parcheesi de la famille Mason, v.1925, bois polychrome, 54,8 x 55,3 cm, Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax. DROITE : Girouette d'un cheval au trot, vers les années 1920, tôle galvanisée avec rivets en fer, 130 x 81,8 cm, Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.

Lewis est parmi les premiers artistes populaires canadiens à se mesurer au marché de l'art des grands centres. Elle produit ses tableaux non pour elle-même, mais pour la vente, ce qui la différencie nettement de ceux qui fabriquent des tapis au crochet pour couvrir le sol de leur maison froide ou des sculpteurs qui décorent les jougs que portent leurs bœufs pour labourer les champs. Avant Lewis, les collectionneurs de la Nouvelle-Écosse dénichaient l'art populaire dans les maisons et les granges des villages ruraux et c'était l'action de collectionner qui transformait un outil, une couverture, une girouette ou tout autre objet utilitaire en « art ».

Lewis est souvent comparée à l'artiste populaire américaine Anna Mary Robertson Moses (1860-1961), connue sous le nom de Grandma Moses. En fait, cette comparaison est amenée dans le premier article écrit à propos de Lewis, dans le *Star Weekly* de Toronto en 1965. Les deux artistes dépeignent leur région natale avec nostalgie et sont influencées par les gravures populaires de producteurs comme Currier and Ives. Autre parallèle, Lewis a souffert toute sa vie d'arthrite débilitante et c'est en raison de la progression de son arthrite que

Moses est incapable de continuer à pratiquer son passe-temps, la broderie, ce qui la force à se tourner vers la peinture. Même en ayant commencé sa carrière de peintre à la fin de ses soixante-dix ans, Moses atteint une bien plus grande notoriété que Lewis de son vivant.





GAUCHE : Grandma Moses, *Out for Christmas Trees* (*Cueillette d'arbres de Noël*), 1946, huile sur bois aggloméré, 66 × 91,4 cm, Smithsonian American Art Museum, Washington. DROITE : Maud Lewis, *Covered Bridge in Winter with Skaters* (*Pont couvert en hiver et patineurs*), milieu des années 1960, huile sur carton-pâte, 23 x 30,5 cm, collection privée.

Même si, en entrevue, elle refuse la désignation d'artiste, Lewis produit des objets qui sont de toute évidence de l'art : des paysages peints offerts à la vente. Elle change la dynamique de l'art populaire en créant des objets dont la seule fonction est de ravir le regard et, contrairement à plusieurs artistes populaires de la Nouvelle-Écosse après elle, elle n'a jamais été « découverte » par un collectionneur ou un conservateur. Elle a elle-même établi ses œuvres sur le marché. Lewis et plus tard les artistes populaires néo-écossais tels Joe Norris (1924-1996), Collins Eisenhauer (1898-1979), et Ralph Boutilier (1906-1989) ont réalisé des œuvres destinées à être exposées, et le style émergent de l'art populaire de la Nouvelle-Écosse est tout aussi dépendant des musées que tout autre mouvement artistique moderniste du vingtième siècle.
Avec l'essor de l'art populaire, lié à la promotion de l'industrie touristique, ce n'est pas l'art produit dans la grande ville d'Halifax, mais bien les produits des cultures vernaculaires provenant des régions qui sont devenus l'exportation artistique la plus durable de la Nouvelle-Écosse. Halifax est peut-être le moteur économique de la province et le lieu de résidence de la plupart des artistes, mais c'est l'art populaire produit dans les comtés de Lunenburg et de Digby qui retient l'attention du grand public, et non l'art conceptuel émergent du Nova Scotia College of Art and Design (aujourd'hui l'Université NSCAD) et de piliers tels Gerald Ferguson (1937-2009) et Garry Neill Kennedy (né en1935).

Malgré la popularité de Lewis, il faut beaucoup de temps avant que son impact sur l'art populaire au Canada soit reconnu par les spécialistes et les commissaires. L'un des premiers ouvrages à documenter l'art vernaculaire au Canada, *A People's Art: Primitive, Naïve, Provincial, and Folk Painting in Canada* de J. Russell Harper (1974), ne fait pas mention de Lewis. Parmi les expositions et les publications des années 1950 aux années 1980, il est courant d'en trouver qui négligent cette artiste qui compte aujourd'hui non seulement parmi les artistes populaires les plus célèbres du Canada, mais également parmi les artistes, tous styles confondus, les plus connus au pays.

Lewis meurt en 1970 et, de son vivant, son œuvre n'a jamais été exposée dans des galeries d'art publiques ou des musées. Même le Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, établissement le plus étroitement lié à Maud Lewis, n'a été constitué qu'en 1975, alors que ses racines remontent à 1908. La première exposition itinérante organisée par le musée naissant, intitulée *Folk Art of Nova Scotia* (L'art populaire de la Nouvelle-Écosse), ouvre en 1976 et est présentée dans plusieurs musées canadiens, dont le Musée des beaux-arts du Canada. Quatre tableaux de Lewis sont présentés dans cette exposition (ainsi que trois d'Everett Lewis), dont elle n'est cependant pas la vedette, cet honneur revenant plutôt au sculpteur sur bois Collins Eisenhauer, artiste populaire du comté de Lunenburg. Lewis a quasiment été traitée comme une note en bas de page dans cet événement dont le catalogue et le matériel publicitaire mettaient l'accent sur les personnalités des artistes (pour la plupart) vivants qui en faisaient partie.





GAUCHE : Ralph Boutilier, *Oriole whirligig* (*Girouette de loriot*), s.d., 45,7 x 106,6 x 60,9 cm, collection privée. DROITE : Collins Eisenhauer, *Self-Portrait* (*Autoportrait*), 1976, bois polychrome, caoutchouc et cheveux, 118 x 41 x 84 cm, Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.

Pendant plusieurs années, l'œuvre de Lewis suscite peu d'intérêt institutionnel, sauf de la part du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse. Dans les années 1970, le Musée canadien de l'histoire, alors connu sous le nom de Musée national de l'Homme, a fait activement l'acquisition d'art populaire issu de la Nouvelle-Écosse. L'institution détient un seul tableau de Maud Lewis dans sa collection. Le Musée des beaux-arts du Canada, lui, n'en a aucun. En 1983, le Musée canadien de l'histoire organise une exposition d'art populaire itinérante à l'échelle nationale. Or, si elle inclut les œuvres de plusieurs artistes populaires de la Nouvelle-Écosse, celles de Lewis n'en font pas partie. Ce n'est qu'en 1997 qu'un musée lui consacre une exposition itinérante. Puis, en 2019, la Collection McMichael d'art canadien en Ontario organise enfin une importante exposition solo de son œuvre. Ce musée, souvent considéré comme un monument en mémoire du Groupe des Sept, est le lieu du dernier repos de six de ses membres. L'intérêt croissant pour l'œuvre de Lewis, et sa notoriété accrue, ont généré la hausse fulgurante du prix de ses tableaux.



Vue d'installation de l'exposition *Maud Lewis* présentée à la Collection McMichael d'art canadien, Kleinburg, Ontario, 2019.

LA MAISON QUE MAUD A CONSTRUITE : MAUD LEWIS ET LE MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LA NOUVELLE-ÉCOSSE

Le récit de la gloire posthume de Maud Lewis est intimement lié à l'histoire du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, qui doit une bonne part de son existence aux efforts déployés pour préserver et célébrer l'héritage de la peintre. Dès la première exposition publique de son œuvre jusqu'à la commercialisation et la promotion de sa vie et de son art telle une marque, la position culturelle et économique du musée a été étroitement rattachée à l'histoire de Maud Lewis. Cette histoire est le plus souvent racontée par des conservateurs du musée, en particulier par son conservateur fondateur et tout premier directeur, Bernard (Bernie) Riordon, qui organise, en 1997, la première exposition itinérante des œuvres de Lewis.



Vue d'installation de la maison peinte de Maud Lewis dans la Galerie Maud Lewis Banque Scotia du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax, 2007.

Le Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse est fréquemment décrit comme la maison que Maud a construite. Comme nombre d'expressions, celle-ci comporte autant de vérité que de contrevérité, et bien qu'un musée d'art public de la taille de cette institution soit indéniablement plus complexe, il est vrai que l'art populaire de la Nouvelle-Écosse, et l'œuvre de Lewis en particulier, a contribué à définir le musée au cours de son histoire. La part de vérité dans l'expression « la maison que Maud a construite » est le rôle que l'artiste et sa maison peinte ont joué dans l'instauration d'un lieu permanent pour le musée.

La Art Gallery of Nova Scotia, soit le Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, est d'abord connu sous le nom de Nova Scotia Museum of Fine Arts, soit la Galerie d'art de la Nouvelle-Écosse, une société de collectionnement d'art fondée à Halifax en 1908. Dépourvu de son propre bâtiment, le musée monte des expositions périodiques et acquiert des œuvres lorsque des fonds sont disponibles. En 1968, la Galerie d'art de la Nouvelle-Écosse ouvre la Centennial Gallery dans une poudrière du Lieu historique national de la Citadelle-d'Halifax. Ce lieu d'exposition permet de montrer tant la collection que les expositions temporaires organisées par la petite équipe de la Centennial Gallery dont le conservateur est Riordon. Le musée exploite cette galerie pendant dix ans, jusqu'en 1978, lorsque la poudrière est restaurée dans sa condition d'origine.

En 1975, la Galerie d'art de la Nouvelle-Écosse devient le Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse et déménage dans l'ancien bâtiment du Nova Scotia College of Art and Design (Aujourd'hui l'Université NSCAD). L'espace n'est cependant jamais assez grand pour les besoins du musée et comme il appartient à l'Université Dalhousie, il ne sera toujours qu'une résidence temporaire. Des plans sont élaborés pour trouver une solution permanente. Puis, en 1984, avec le soutien complet et les conseils du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, la province fait l'acquisition de la maison peinte de Lewis, ce qui sert d'impulsion majeure à la proposition d'un nouveau lieu d'aménagement pour le musée, en bord de mer à Halifax.





GAUCHE : Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax. DROITE : Vue frontale de la maison peinte de Maud Lewis, s.d., Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.

Même si c'est un ensemble de facteurs qui ont contribué à la création d'un lieu permanent pour le musée après plus de soixante-quinze ans sans ancrage, Lewis et sa maison ont eu un important impact. Ironiquement, ce sont les mêmes facteurs politiques qui ont amené le projet si près de la réussite et qui, du même souffle, ont fait échouer le plan pour un immeuble sur le front de mer abritant la maison peinte. C'est finalement un promoteur immobilier privé qui obtient le terrain tandis qu'un immeuble historique abandonné situé en face du parlement provincial est donné au Musée. Le nouveau Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse ouvre ses portes au public en 1988, mais sans espace pour loger la maison de Lewis. Ce n'est qu'en 1997, avec l'inauguration d'un nouvel espace au Musée, que la maison peut être présentée dans la Galerie Maud Lewis Banque Scotia, accompagnée d'une exposition permanente de son œuvre.

L'importance que Lewis a prise en tant qu'artiste est un ouvrage de création en continu. Son œuvre la plus légendaire, sa maison, existe uniquement en raison d'efforts considérables de restauration à long terme. Beaucoup trouvent ironique le fait que d'innombrables heures et des centaines de milliers de dollars aient été dépensés pour sauver la maison d'une artiste n'ayant jamais reçu plus que quelques dollars pour son art. Cependant, la renommée de Lewis croît tellement après son décès que le public de la Nouvelle-Écosse ne souhaite pas que sa maison disparaisse. Dès sa première apparition dans les médias au cours des années 1960, la maison peinte devient une préoccupation générale et le fait qu'elle soit restée entreposée à partir de 1984 n'a fait qu'ajouter à la pression de la préserver. Comme l'indique une manchette parue juste avant que ne débutent sérieusement les travaux de conservation « Crumbling Home Is Where the Art Is [L'art loge au cœur d'une maison en ruine][7] ».




GAUCHE : La maison peinte délabrée, v.1981, photographe inconnu. DROITE : L'intérieur de la maison peinte avant sa restauration, 1984, photographe inconnu.

À partir des années 1980, les différents gouvernements provinciaux et fédéraux continuent de financer des études sur la restauration tandis que le soutien du public et des entreprises, pour trouver un moyen d'exposer la maison au public, continue de croître. En 1996, avec les plans bien établis pour agrandir le Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, il est temps de commencer à restaurer la maison dans l'état où elle se trouvait quand les Lewis y habitaient. Une subvention du programme d'aide aux musées du ministère du Patrimoine canadien est venue s'ajouter aux fonds recueillis par le musée et ceux fournis par la province. Le musée a ainsi pu embaucher une équipe spécialisée en conservation et en restauration, sous la direction de la conservatrice principale, Laurie Hamilton, pour s'atteler à la tâche laborieuse de redonner à la maison toute sa beauté.

D'emblée, la volonté de préserver ce trésor national néo-écossais a relevé de l'effort collectif, des bénévoles locaux jusqu'aux institutions et sociétés provinciales et nationales. Lorsque le travail a été enfin prêt à être entrepris, cet esprit collectif est encore une fois entré en jeu. Un espace dans le centre commercial Sunnyside de Bedford a été offert à l'équipe de conservation pour qu'elle puisse travailler. Cet emplacement a fait en sorte qu'une grande partie du travail initial a pu être mené sous l'œil du public.

Le processus de conservation de la maison est extrêmement complexe et le travail a été effectué par étapes, à partir de la stabilisation de la structure elle-

même jusqu'à la restauration des surfaces peintes, en passant par la recherche ou par le remplacement des meubles et autres articles qui s'y trouvaient du vivant de Maud et d'Everett. Par exemple, le musée a réussi à acquérir l'un des éléments peints originaux, la contre-porte en bois. Apparemment, un propriétaire de restaurant de Digby l'avait demandé à Everett afin de l'exposer comme une forme de publicité. La porte, qui a fini par être mise en vente dans une galerie d'art d'Halifax, a été achetée par la province pour le Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse. L'intention était de la réinstaller sur la maison, mais les conservateurs ont découvert que la porte avait été coupée – rognée en haut et en bas. Heureusement, aucun des éléments peints n'avait été touché et l'équipe de conservation a pu y ajouter de vieilles planches de pin, traitées pour qu'elles se fondent aux originales. Une fois ses dimensions restaurées, la porte a pu être rattachée à la maison.



Le coin cuisine restauré de la maison peinte, s.d., photographe inconnu, Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.

Cet amalgame de travail de détective, de science et, plus largement, de résolution de problèmes a été le lot constant de l'équipe de conservation du musée alors qu'elle travaillait sur la maison et sur son contenu[8]. En juin 1998, la maison peinte, et restaurée, ouvre ses portes au public. Elle devient rapidement et demeure l'une des expositions les plus populaires du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, et l'une des principales raisons pour lesquelles les gens de partout dans le monde visitent le musée. Depuis le début de la mise en exposition de la maison, un livre d'or l'accompagne dans lequel le public peut laisser des commentaires. Au fil des ans, des milliers de personnes ont exprimé leurs réactions envers la maison et le récit de la vie de Maud Lewis. Son art et son histoire continuent de toucher une corde sensible chez les gens.





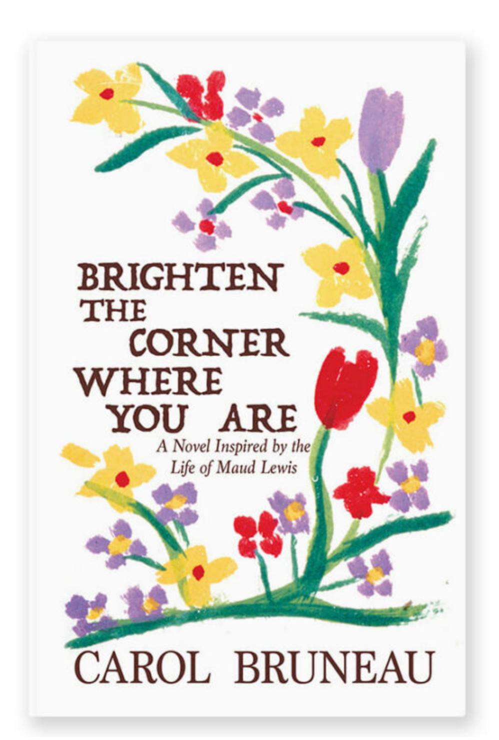
GAUCHE : Maud Lewis, Contre-porte de la maison peinte, s.d., Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax. DROITE : L'intérieur de la maison peinte de Maud Lewis après sa restauration, s.d., photographe inconnu, Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.

NOTRE MAUD : UNE LÉGENDE CANADIENNE

L'œuvre de Maud Lewis, de même que sa renommée posthume grandissante, ont favorisé l'émergence d'un nouveau mouvement dans l'art canadien – l'art populaire de la Nouvelle-Écosse – qui continue de progresser encore aujourd'hui avec ses propres musées, galeries et collectionneurs passionnés. L'art populaire de la Nouvelle-Écosse est devenu un courant à part entière, doté d'une exposition annuelle à Lunenburg, le Nova Scotia Folk Art Festival, présentée depuis 1989. La popularité durable de Lewis est révélée par un long métrage acclamé, *Maudie* (2016), mais aussi par un roman de l'auteure néo-écossaise primée Carol Bruneau (*Brighten the Corner Where You Are*, 2020) ainsi que par une série de timbres de Noël émis par Postes Canada en 2020.

Lewis et sa maison peinte demeurent l'un des piliers des collections et des programmes du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, et peut-être nulle part davantage que dans ses activités éducatives. Depuis 1997, l'art, la maison et l'histoire de Lewis jouent un rôle fondamental dans les programmes qui enseignent aux enfants de la Nouvelle-Écosse la créativité et comment surmonter l'adversité. L'œuvre *AGNS's Employee of the Month* (*L'employée du mois du musée*), s.d., de Laura Kenney, est une réflexion créative et ironique sur

l'importance de Lewis pour le Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, qui a même installé des stations à égoportrait avec ses peintures; plusieurs sont aujourd'hui disposées le long du front de mer d'Halifax.





GAUCHE : Couverture de *Brighten the Corner Where You Are*, 2020, de Carol Bruneau.
DROITE : Affiche du film *Maudie*, 2016.

Le principe essentiel au cœur de tout récit sur la vie et l'art de Lewis est le contraste entre ses tableaux optimistes et joyeux et la sombre misère de sa propre vie, sans compter la douleur constante qu'elle a dû endurer en raison de son arthrite et de ses autres problèmes de santé. Comme la peintre a laissé si peu de traces écrites de ses pensées et de ses opinions, il existe autant de versions de son histoire qu'il y a de conteurs. Le point de vue de Lance Woolaver, dont la biographie *Maud Lewis: The Heart on the Door* (2016) offre le portrait le plus complet de la vie de l'artiste, a évolué. Lui qui voyait d'abord l'œuvre de Lewis comme l'expression de quelqu'un qui surmonte les difficultés et comme un exemple d'optimisme tenace en dépit de celles-ci, la perçoit maintenant comme une victime de la manipulation d'Everett[9]. Dans son ouvrage *For Folk's Sake: Art and Economy in Twentieth-Century Nova Scotia* (2016)[10], l'historienne de l'art Erin Morton voit Maud Lewis comme un accessoire exploité pour satisfaire un point de vue naïf et centré sur le tourisme de la Nouvelle-Écosse. En revanche, la Lewis fictive du roman de Bruneau est farouchement indépendante et consciente d'elle-même[11].

Du vivant de Lewis, on soupçonne qu'elle soit opprimée par son mari qui garde tout l'argent qu'elle gagne. Après son décès, des critiques dénoncent la façon dont son histoire est utilisée pour promouvoir le Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse et la province même. Il est sans doute simpliste de ne voir en Lewis qu'une victime d'exploitation. Après tout, elle peint pour un marché, et non pour elle-même (quoique sa maison, du moins l'intérieur de celle-ci, soit une exception à cette règle), et elle le fait depuis son adolescence. La peinture est depuis longtemps le moyen privilégié par Lewis pour contribuer aux revenus du ménage, que ce soit chez ses parents, sa tante ou avec son mari. Certes, Everett a profité des recettes des tableaux de Lewis, mais celle-ci a néanmoins bénéficié du travail d'Everett, de même que de sa cuisine et de son entretien ménager. Héroïne ou victime, peu importe notre interprétation de la vie de Maud Lewis, elle sera nécessairement subjective.





GAUCHE : Laura Kenney, *AGNS's Employee of the Month* (*L'employé du mois du musée*), s.d., 33,02 x 50,8 cm, collection de l'artiste.
DROITE : Station à égoportrait avec *Le Bluenose*, 2017, de Maud Lewis, photographie de T. J. Maguire.

Tout comme les œuvres de Lewis révèlent des ombrages, sa vie comportait vraisemblablement des parts d'ombre. Il est indéniable qu'elle était pauvre et qu'elle souffrait de douleurs atroces. Mais était-elle aussi heureuse? D'après ses œuvres et les souvenirs des personnes qui l'ont connue, il est difficile de soutenir le contraire. Après tout, Lewis est née à une époque où les gens s'attendent à ce que la vie soit difficile, et elle a toujours compté sur les autres pour sa nourriture, son logement et toutes les commodités de la vie. Peut-être avait-elle moins d'attentes que la plupart des gens? En épousant Everett, il va sans dire qu'elle a trouvé une certaine sécurité. Elle a pris sa vie en main, atteignant un seuil d'autonomie tout-à-fait convenable, selon la plupart des habitants de la Nouvelle-Écosse rurale de l'époque, pour une femme pauvre sans filet de sécurité familial (ou sociétal).

Maud Lewis a peut-être été une victime, mais elle était aussi une héroïne et en surmontant l'adversité, elle a transcendé l'austérité de sa vie quotidienne. En fin de compte, ce sont ses peintures que nous devons regarder pour comprendre sa vision : sa maison peinte et ses œuvres sont les témoignages qu'elle a laissés. Des années après son décès, l'œuvre de Lewis continue d'enchanter et son optimisme exemplaire, capable de trouver la joie même dans l'ombre, constitue son héritage durable.



Maud Lewis, *Nova Scotia Harbour in Autumn* (*Port de Nouvelle-Écosse à l'automne*), s.d., huile sur panneau, 22,5 x 30,5 cm, collection de CFFI Ventures Inc. (rassemblée par John Risley).



STYLE ET TECHNIQUE

Les origines de la pratique picturale de Maud Lewis remontent à la maison de son enfance, où elle n'a eu qu'un seul professeur, sa mère, Agnes. Elle commence à peindre afin de contribuer au revenu familial, d'abord avec ses parents, puis avec son mari. N'étant jamais allée dans une galerie d'art ou un musée, ses influences proviennent de l'imagerie commerciale des cartes de vœux, des publicités, de la promotion touristique et des gravures en série produites par des entreprises telles que Currier and Ives.

Pourtant, Lewis démontre, dans son travail, une attitude qui relève davantage de la création originale que de la simple copie. Son œuvre ne ressemble à celle d'aucun autre créateur, tandis que le travail de nombreux artistes populaires révèle assurément son influence.

UN STYLE QUI LUI EST PROPRE

Au cœur de la popularité perpétuelle de Lewis et de la fascination du public pour sa vie et son œuvre loge ses problèmes physiques et la façon par laquelle, malgré eux, elle parvient à développer une vision artistique personnelle. Elle a conçu un style unique et immédiatement reconnaissable – *Untitled [Horses Ploughing]* (*Sans titre [Chevaux qui labourent]*), s.d., est un exemple typique de l'une de ses scènes rurales lumineuses. Elle a créé des tableaux aux couleurs vives et aux formes simples qui communiquent joie et optimisme aux spectateurs et elle l'a fait tout en endurant, et en surmontant, une condition qui aurait paralysé la plupart d'entre nous.

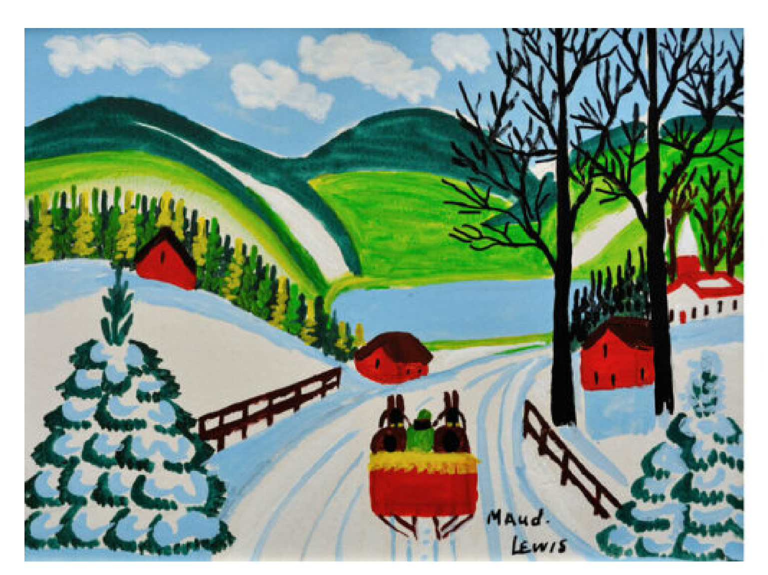


Maud Lewis, *Untitled [Horses Ploughing]* (*Sans titre [Chevaux qui labourent]*), s.d., huile, 23 x 30,3 cm, Art Gallery of Greater Victoria.

Les tableaux de Lewis sont souvent décrits comme étant sans ombrages. Cette affirmation remonte à un article publié par le *Star Weekly* dans lequel Murray Barnard écrit que l'œuvre de Lewis « brille avec une simplicité qui convient aux scènes rurales – sans ombres[1] ». Diane Beaudry reprend directement ce thème dans son documentaire de 1976 produit pour l'Office national du film, *Maud Lewis: A World Without Shadows*. Dans l'introduction du film de Beaudry, l'art de Lewis est décrit comme ramenant le spectateur au monde de l'enfance, un monde « sans ombres[2] ». Lance Woolaver, cependant, dans sa pièce de théâtre *A World Without Shadows*, reprend le même titre de manière ironique, suggérant qu'aussi éclatantes et joyeuses que soient les œuvres de Lewis, sa vie n'était absolument pas sans ombre.

En regardant les œuvres dans l'ensemble, nous constatons qu'effectivement, peu d'entre elles comportent des ombres, bien qu'elles n'en soient pas totalement dépourvues. Dans ses scènes enneigées notamment, elle peint souvent des nuances de bleu qui suggèrent des ombres sur la neige et confèrent un effet de profondeur à ses compositions, comme on peut le voir dans *Horse and Sleigh* (*Cheval et traîneau*), années 1960. Par exemple, dans un tableau sans titre du début des années 1960 où figure une goélette de pêche amarrée à un quai à marée basse, l'ombre du bateau s'étend à travers la vasière,

et dans *Fish for Sale* (*Poisson à vendre*), 1969-1970, le petit bâtiment jette une ombre devant lui.



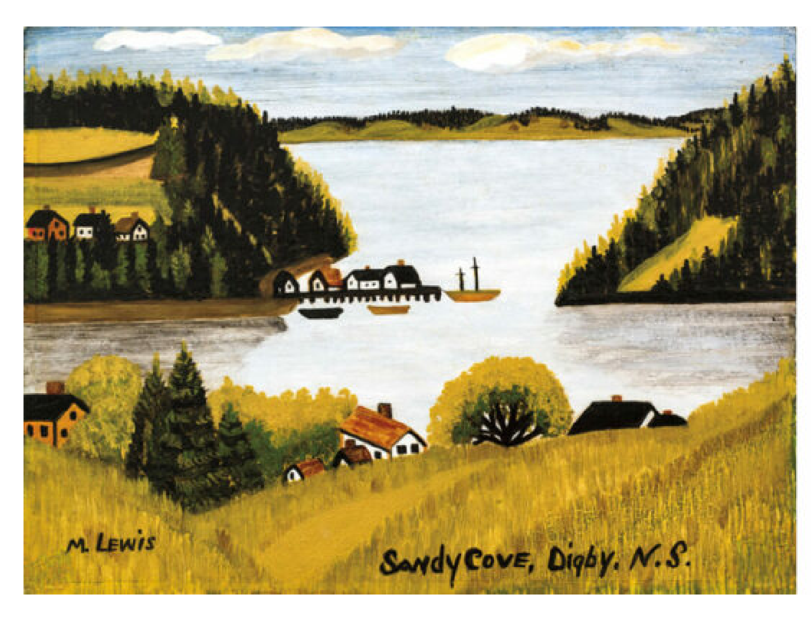


GAUCHE : Maud Lewis, *Horse and Sleigh* (*Cheval et traîneau*), années 1960, huile sur panneau, 41,9 x 31,8 cm, collection privée. DROITE : Maud Lewis, *Fish for Sale* (*Poisson à vendre*), 1969-1970, huile et feutre sur panneau, 29,3 x 39,4 cm, collection de CFFI Ventures Inc. (rassemblée par John Risley).

Un autre peintre néo-écossais, Alex Colville (1920-2013), a aussi la réputation de peindre sans ombre. Son œuvre est évidemment aux antipodes de celle de Lewis, solidement ancrée dans l'histoire de l'art occidentale, par opposition à l'art populaire vernaculaire, mais la question des ombres a également joué un rôle dans sa réputation. Colville en peignait rarement : dans un tableau comme *Ocean Limited* (*Océan limité*), 1962, les figures qui marchent semblent presque flotter au-dessus du sol. Néanmoins, dans son monde pictural, la menace du chaos plane toujours, juste en dehors du plan de l'image. Colville sert comme artiste de guerre durant la Seconde Guerre mondiale et consigne autant la vie quotidienne des soldats et des marins que les conséquences effroyables de la guerre. Il assiste à la libération du camp de concentration de Bergen-Belsen, une expérience qui influencera profondément son art ultérieur. La vie quotidienne de Colville était plus confortable et plus sûre que celle de Lewis, mais son monde peint à elle reste innocent, contrairement à celui, plus sombre, de Colville qui s'accorde avec son expérience.

LA NÉCESSITÉ EST LA MÈRE DE L'INVENTION

L'une des influences les plus révélatrices de Maud Lewis est sans doute son arthrite qui s'attaque progressivement à ses capacités physiques. Au cours de sa vie, elle perd une grande partie de sa capacité à ouvrir les mains et n'a que peu de dextérité dans les doigts. Au fur et à mesure qu'elle vieillit, son travail change, car elle est incapable de recréer les menus détails qu'elle était autrefois apte à peindre, même à maîtriser. Il suffit de comparer un tableau précoce comme *Sandy Cove*, fin des années 1940-début des années 1950, à des exemples de son travail ultérieur, comme *Scene Near Bear River* (*Scène près de Bear River*), années 1960, pour voir la différence dans la qualité des lignes et le traitement de la peinture.

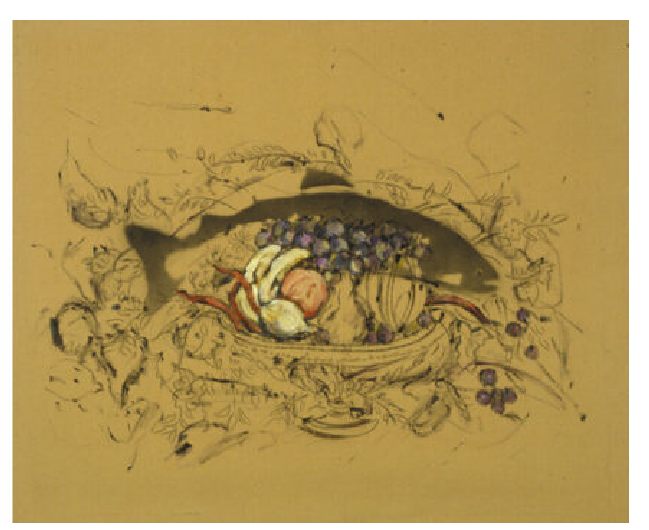




GAUCHE : Maud Lewis, *Sandy Cove*, fin des années 1940-début des années 1950, huile sur panneau, 30,5 x 22,9 cm, collection de CFFI Ventures Inc. (rassemblée par John Risley). DROITE : Maud Lewis, *Scene Near Bear River* (*Scène près de Bear River*), années 1960, huile sur panneau, 30,5 x 35,6 cm, collection de CFFI Ventures Inc. (rassemblée par John Risley).

Elle commence tous ses tableaux en dessinant les grands traits de la composition. Une fois les contours des motifs établis, elle travaille avec des petits pinceaux, appuyant sa main droite sur son bras gauche pour remplir laborieusement les contours de couleur. Elle utilise des boîtes de sardines et des couvercles de boîtes à tabac pour y verser la peinture et, souvent, elle travaille directement du pot ou, dans les dernières années, du tube. Elle mélange les couleurs individuelles dans leur propre pot au lieu d'employer une palette. Ses tableaux peuvent être perçus comme figurant des blocs de couleurs solides et unifiées, mais ils présentent en fait différentes teintes et ombres dont se sert l'artiste pour composer l'espace de ses compositions.

À partir des années 1960, elle réalise souvent ses contours avec des pochoirs qu'Everett coupe dans du carton pour l'aider alors que son arthrite progresse. Ce processus de travail lui permet d'accélérer la création de ses œuvres pour mieux répondre à la demande; cette pratique du pochoir est commune à un autre célèbre artiste populaire de la Nouvelle-Écosse, Joe Sleep (1914-1978). Ses dessins, représentant des chats, des oiseaux, des poissons et d'autres animaux, sont tous produits à l'aide de pochoirs pour les motifs centraux, comme on peut le voir dans *Untitled [Animals]* (*Sans titre [Animaux]*), s.d. Le recours au pochoir est courant dans les arts décoratifs vernaculaires en Nouvelle-Écosse au dix-neuvième et au début du vingtième siècle. Dans les années 1990, l'artiste conceptuel Gerald Ferguson (1937-2009), l'un des premiers admirateurs de Sleep et l'une des figures centrales de l'art populaire de la Nouvelle-Écosse recevant toute l'attention institutionnelle et critique à partir des années 1970, travaille souvent avec des pochoirs pour créer des tableaux inspirés de l'art populaire, un procédé auquel il a manifestement eu recours pour *Still Life with Bowl, Fish, and Fruit* (*Nature morte avec bol, poisson et fruit*), 1989.

GAUCHE : Joe Sleep, *Untitled [Animals]* (*Sans titre [Animaux]*), s.d., feutre sur papier, 48,2 x 76,2 cm, collection privée. DROITE : Gerald Ferguson, *Still Life with Bowl, Fish, and Fruit* (*Nature morte avec bol, poisson et fruit*), 1989, émail, acrylique, crayon conté sur toile, 68,5 x 83,8 cm, collection privée.

DES PORTRAITS DE LA NATURE

Dans le monde pictural de Maud Lewis, des personnages vivent en étroite relation avec la nature, avec la flore et la faune qui partagent leur quotidien. Les animaux sont des figures récurrentes de ses tableaux, ils font partie de la composition d'ensemble, habituellement des scènes de la vie rurale : des chiens gambadent à côté des calèches ou suivent des enfants qui jouent; des chevaux tirent des charrettes, des chariots et des calèches; des vaches se tiennent paisiblement dans les champs ou s'aventurent sur des routes; des poulets picorent à l'avant-plan d'une scène; des attelages de bœufs tirent des rondins ou des chariots; et des oiseaux tracent des cercles dans le ciel, au-dessus de toute cette activité. Les seuls animaux des bois qu'elle représente régulièrement sont des cerfs, jumelant souvent une biche et un faon – comme dans *Fall Scene with Deer* (*Scène d'automne avec cerfs*), v.1950 – qui regardent la plupart du temps au loin, vers le spectateur, en dehors de l'image. Les animaux font partie intégrante du monde de Maud Lewis, et ses œuvres en sont très rarement dépourvues.





GAUCHE : Maud Lewis, *Fall Scene with Deer* (*Scène d'automne avec cerfs*), v.1950, huile sur carton-pâte, 29,5 x 34,9 cm, Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax. DROITE : Maud Lewis, *Team of Oxen in Winter* (*Paire de bœufs en hiver*), 1967, huile et mine de plomb sur carton-pâte, 28,9 x 34,1 cm, Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax

Dans ses œuvres ultérieures, Lewis développe un style de composition pour présenter les animaux qui donne à penser à des portraits : des vues frontales, souvent de chats et de bœufs, assis dans un espace peu profond et regardant directement le spectateur à l'extérieur du tableau. Ses bœufs, en particulier, sont remarquables à cause de leurs longs cils et de leurs harnais décorés avec des couleurs vives. Comme il convient à la fille d'un fabricant de harnais, dans des œuvres comme *Team of Oxen in Winter* (*Paire de bœufs en hiver*), 1967, elle dépeint la fixation adéquate et le joug de style néo-écossais : un joug posé sur la tête tout juste derrière les cornes des bœufs. Ses chats, d'ordinaire une chatte et un ou deux chatons, font partie de ses images les plus populaires. À poil long

et aux yeux jaunes, habituellement noirs, ils sont régulièrement représentés assis sur un lit de fleurs.

Lorsque Lewis peint des oiseaux, elle le fait habituellement d'une manière décorative, un peu comme ce que l'on peut voir sur du papier peint, ou sur les boiseries et les bordures des murs et des meubles. Cette approche s'harmonise davantage avec l'art populaire traditionnel, qui tend à embellir les articles ménagers courants. Un thème familier de Lewis dans sa maison peinte et ses objets décorés, de même que dans ses tableaux individuels, est celui d'oiseaux chanteurs volant au milieu de branches fleuries ou d'amas de fleurs sauvages. Les compositions sont habituellement des motifs d'ensemble floraux, encore une fois semblables à la décoration de papier peint, sur lesquels sont représentés des oiseaux perchés; l'espace est plat, il n'y a rien au-delà de la première couche de fleurs ou de branches. Si ses tableaux d'oiseaux dans des arbres en fleurs ne comptent pas parmi ses plus populaires, l'amour qu'elle leur portait est évident quand on constate la grande place que ces sujets occupaient dans la décoration de sa maison. Elle peint occasionnellement des oiseaux dans d'autres scènes, notamment dans *British Kingfisher & Apple Blossoms* (*Martin-pêcheur britannique et fleurs de pommier*), 1963, une scène inspirée de l'image figurant sur une boîte à biscuits Peek Freans.



Maud Lewis, *British Kingfisher & Apple Blossoms* (*Martin-pêcheur britannique et fleurs de pommier*), 1963, huile sur carton-pâte, 23 x 30,2 cm, collection privée.

L'amour de Lewis pour les fleurs se manifeste aussi dans ses œuvres. Elle en peint sur plusieurs surfaces et objets de sa maison, et les inclut dans nombre de ses tableaux. Elle est même reconnue pour ajouter des fleurs à des plantes qui n'en ont pas : elle peint un bosquet d'épinettes en fleurs, comme dans *Cows Grazing Among Flowering Spruce* (*Vaches broutant parmi les épinettes en fleurs*), v.1965, par exemple. Tout comme elle ajoute des couleurs automnales à des paysages enneigés, elle ne s'embarrasse pas des faits pouvant faire obstacle à une bonne histoire, ou un bon tableau. Lewis peint des pois de senteur, qui poussent autour de la maison (et des pousses qu'Everett présente aux clients quand c'est la saison), des roses, des fleurs de pommier et surtout, ses célèbres tulipes. Le fait que son univers artistique soit aussi souvent en pleine floraison est l'un des plaisirs immuables de Lewis et ce qui apporte aussi la touche d'espoir et de bonheur qui attire tant de spectateurs.



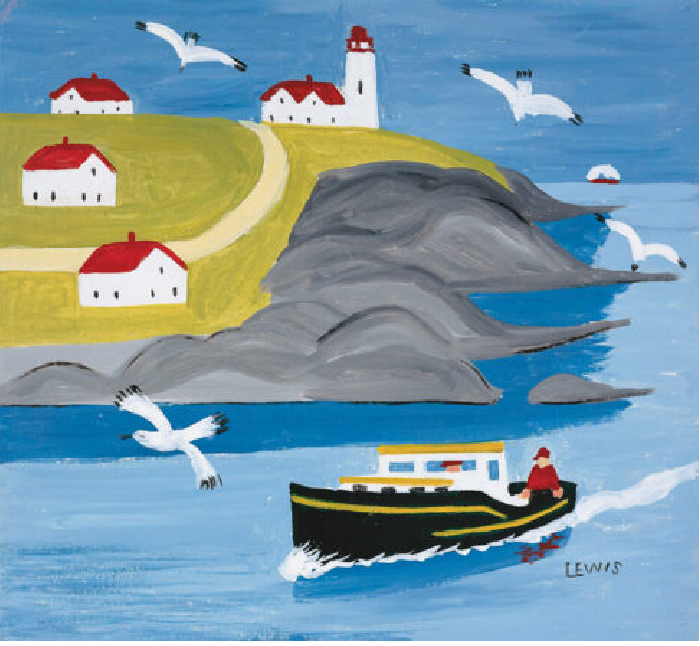


GAUCHE : Maud Lewis, *Vase with Flowers* (*Vase avec fleurs*), 1965, huile sur panneau, 29,2 x 19,1 cm, collection de CFFI Ventures Inc. (rassemblée par John Risley). DROITE : Maud Lewis, *Cows Grazing Among Flowering Spruce* (*Vaches broutant parmi les épinettes en fleurs*), v.1965, huile sur masonite, 29,8 x 41 cm, collection de CFFI Ventures Inc. (rassemblée par John Risley).

LE TRAVAIL ET LES LOISIRS EN NOUVELLE-ÉCOSSE

Dans ses tableaux, Maud Lewis dépeint de nombreux aspects de la vie quotidienne néo-écossaise rurale. Nous apercevons des fermiers travaillant aux champs qui labourent, sèment et récoltent. Des chariots lourdement chargés de rondins exhibent les produits de l'industrie forestière. Des arbres sont entaillés pour le sirop d'érable, un forgeron travaille dans son atelier et un poissonnier répare ses filets. Toutefois, la vie ne se limite pas au labeur : Lewis peint aussi des scènes de la Nouvelle-Écosse où nous voyons des groupes en balade en traîneaux, des promenades du dimanche en calèche à la campagne ainsi que des voitures anciennes, du ski, de la pêche et de la voile.





GAUCHE : Maud Lewis, *Maple Syrup Gathering* (*Cueillette de sirop d'érable*), années 1960, huile sur panneau, 28,6 x 33,3 cm, collection de CFFI Ventures Inc. (rassemblée par John Risley). DROITE : Maud Lewis, *Eddie Barnes & Ed Murphy Going Fishing* (*Eddie Barnes et Ed Murphy allant à la pêche*), 1965, huile sur carton-pâte, 32 x 36 cm, collection privée.

Ce que Lewis ne montre pas, cependant, c'est la vie en ville; son œuvre n'offre aucune représentation des magasins de la rue principale de Yarmouth ou des quais animés et bondés de Digby. Nous apercevons plutôt de petits villages, une simple ferme, des criques tranquilles avec un ou deux bateaux de pêche amarrés au quai. Les peintures de Lewis mettent en scène une vision romantique, un « paisible royaume », celui d'une vie sans tourment, où le travail est équilibré par les loisirs et où personne ne vit dans le besoin. Tout à fait à l'opposé donc de sa propre expérience concrète de la vie quotidienne.

Peu de lieux reconnaissables peuplent ses tableaux. Ceux qui sont identifiables ressortent donc davantage. À l'occasion, la voie ferrée entre Digby et Annapolis fait une apparition, tout comme des monuments tel le phare de Yarmouth. Même l'ambassadeur nautique de la Nouvelle-Écosse, le *Bluenose II*, apparaît dans un tableau, quoiqu'il s'agisse d'une commande. Lewis représente souvent des bateaux de pêche de Cape Island, de même que des bateaux et navires de l'âge de la voile, mais elle précise rarement leurs noms.




GAUCHE : Maud Lewis, *Lighthouse and Ferry at Cape Forchu, Yarmouth County* (*Phare et traversier à Cape Forchu, comté de Yarmouth*), années 1960, huile sur panneau, 31,4 x 33,7 cm, collection de CFFI Ventures Inc. (rassemblée par John Risley). DROITE : Vue du phare de Cape Forchu avant son démantèlement en 1993, s.d., photographie de Chris Mills.

DES CONSIDÉRATIONS D'ORDRE MATÉRIEL

Les matériaux utilisés par les artistes pour créer leurs œuvres varient en fonction de nombreux facteurs, dont le plus important est leur accessibilité. En général, les artistes travaillent avec les meilleurs matériaux qu'ils ont les moyens d'acheter, ce qui signifie que la qualité de ces matériaux peut varier considérablement au cours de leur carrière. Par exemple, pour leurs premiers tableaux cubistes, les choix de Pablo Picasso (1881-1973) et de Georges Braque (1882-1963) pour une palette aux teintes boueuses ont autant été attribués à la pauvreté – les peintures à l'huile aux tons terreux étaient moins chères que les couleurs vives – qu'à des préoccupations esthétiques.

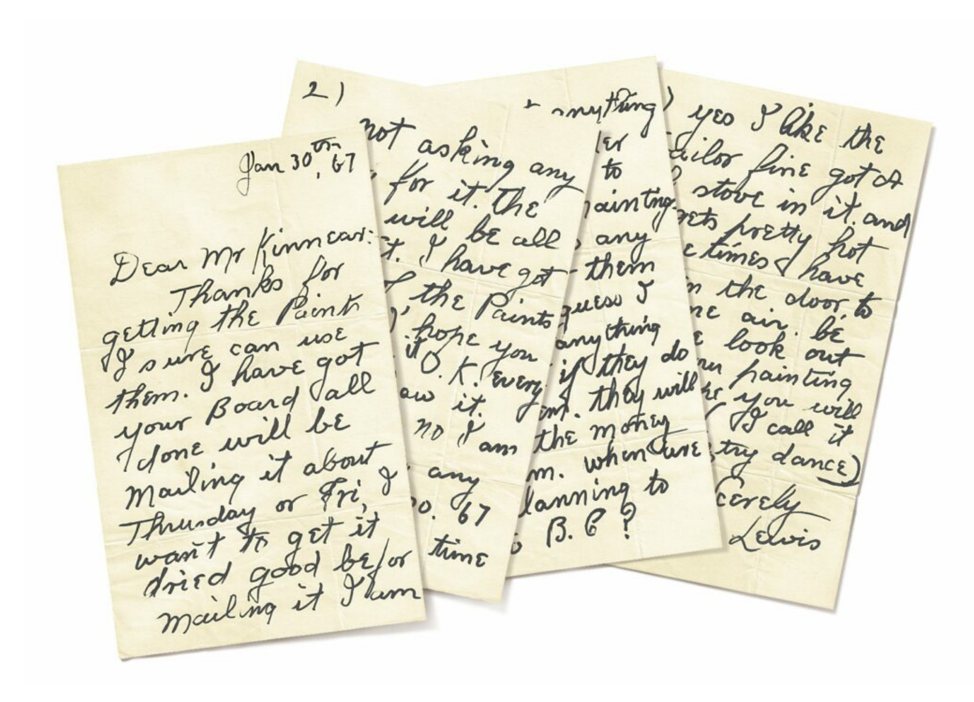
Maud Lewis, qui connaît bien la pauvreté, utilise pour ses tableaux différents matériaux suivant les époques. À ses débuts, elle emploie presque toutes les peintures qu'Everett arrive à lui trouver, le plus souvent des peintures à l'huile à bateau ou pour la maison. Ses pinceaux sont habituellement de mauvaise qualité, achetés dans des quincailleries, et il arrive régulièrement qu'on trouve leurs poils incrustés à la surface de ses tableaux.

Vue d'installation de l'œuvre *Horses Hauling* (*Chevaux tirant*) de Maud Lewis dans la maison peinte, s.d., Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.

Lewis travaille sur des panneaux coupés par Everett, panneaux qu'elle préfère petits en raison de sa mobilité réduite, parce qu'ils sont plus faciles à manipuler et à vendre. Elle réalise quelques tableaux de plus grande taille à la suite de commandes, mais aucun n'excède 60 sur 91 centimètres. Dans un article de la revue *Atlantic Advocate* de 1967, Doris McCoy écrit :

> Son mari lui achète patiemment des tubes de peinture à la quincaillerie locale et scie les morceaux de panneau dur de 3 millimètres d'épaisseur qu'elle utilise comme tableaux. La taille des panneaux doit être dans la fourchette des 30 centimètres en raison de son infirmité. Cependant, M. Lewis les coupe comme bon lui semble et ne se donne pas la peine de couper les morceaux selon des tailles standards, ce qui donne quelques maux de tête aux marchands quand vient le temps d'encadrer les tableaux[3].

Avec les années, Everett arrive à trouver de la peinture et du matériel d'artiste, parfois laissés sur place par des touristes. Maud parvient également à rassembler un groupe de mécènes et de bienfaiteurs qui l'aident à se procurer du matériel.


Jan 30th, 67
Dear Mr Kinnear:
Thanks for getting the Paint
I sure can use them. I have got your Board all done will be Mailing it about Thursday or Fri, I want to get it dried good befor mailing it I hum

Lettre de Maud Lewis à John Kinnear, 1967.

Après la diffusion de l'émission sur Lewis à la CBC en 1965 et la publication de l'article dans le *Star Weekly* de Toronto la même année, plus de gens communiquent avec l'artiste pour lui offrir de l'aide. L'un d'entre eux est le peintre John Kinnear (1920-2003), établi à London en Ontario. Sa fille raconte dans un article du magazine *Canadian Art* que Kinnear a été frappé par cette histoire d'infirmité, de pauvreté et de persévérance :

> En tant qu'ancien prisonnier de guerre pendant la Seconde Guerre mondiale, il ne connaissait que trop bien la douleur et l'adversité, et il a décidé de l'aider. À l'automne 1965, il lui a envoyé par la poste une boîte de peinture permanente, de pinceaux en poils de martre et de panneaux de masonite standards sur lesquels il avait appliqué un apprêt. C'est ainsi qu'a commencé une amitié qui a duré jusqu'au décès de Lewis en 1970[4].

Ses premiers bienfaiteurs, les marchands d'art Claire Stenning et Bill Ferguson, lui procurent également du matériel, tout comme des mécènes tels que le juge Philip Woolaver, l'un de ses premiers collectionneurs et parmi les plus dévoués.

Après son décès en 1970, la question des faux tableaux de Lewis, qui apparaissent périodiquement dans des ventes aux enchères locales et qui sont offerts aux galeries et musées, commence à faire jaser[5]. L'une des affirmations alors avancées pour confirmer l'authenticité des œuvres de Lewis veut qu'elle peigne sur des panneaux d'isorel mou, un composite à base de fibres de bois compressées, et non sur des panneaux d'isorel de type masonite (fibres de bois dur). Par conséquent, tout tableau peint sur un panneau de masonite pouvait, de manière fiable, être considéré comme un faux. Cependant, John Kinnear a fait connaître les panneaux de masonite à Lewis en 1965. Et comme le rappelle

Ralph McIntyre dans une lettre envoyée au *Chronicle Herald* de Halifax en 1989 :

> Pendant environ 15 ans, j'ai exploité un magasin de fournitures pour le travail du bois et la construction près de Digby. Je lui ai fourni des panneaux de masonite pendant une partie de ces années-là. Mme Lewis, une amie et une cliente, a utilisé des panneaux à l'endos vert, en isorel mou, appelés « Beaver Boards ». Ceux-ci se faisant rares et je lui ai suggéré que des panneaux de masonite de 3 millimètres d'épaisseur feraient un bien meilleur support, car il s'agissait d'un panneau plus stable qui ne se déformerait pas et ne tordrait pas[6].





GAUCHE : Maud Lewis, *Erie Train* (*Le train Erie*), v.1949-1950, huile sur isorel mou, 30 x 31 cm, collection de CFFI Ventures Inc. (rassemblée par John Risley). DROITE : Maud Lewis, *White Cat* (*Chat blanc*), 1965-1966, huile sur isorel mou, 27,9 × 33 cm, collection privée.

McIntyre explique également la raison pour laquelle la taille des tableaux devient plus constante dans les dernières années de la vie de Lewis : son magasin coupait les feuilles de 1,22 mètre sur 2,44 mètres de masonite en panneaux uniformes. À son souvenir, il y avait 8 panneaux de 22,86 centimètres sur 40,64 centimètres par feuille.

Finalement, Maud Lewis développe un style unique instantanément reconnaissable. Ne connaissant pas les œuvres d'autres artistes, elle élabore un vocabulaire visuel et une façon de travailler qui, bien qu'influencés par les arts graphiques, sont totalement siens. Ses œuvres sont simples, mais cette simplicité est durement acquise : comme le grand sculpteur moderniste Constantin Brancusi l'a affirmé, « La simplicité n'est pas une fin en art, mais nous en arrivons à la simplicité malgré nous-mêmes en nous approchant du sens véritable des choses[7] ». L'approche de Lewis est le résultat de ses propres décisions à propos des images qu'elle voulait peindre. Elle a répété plusieurs compositions et thèmes, certes, mais cela n'enlève rien à l'accomplissement que représente le développement de son style et de son contenu. De sa petite maison au bord de la route, autodidacte et physiquement isolée, en grande partie ignorée par le vaste monde de l'art, mais traitée avec condescendance lorsqu'elle était remarquée, elle a toute même réussi ce que très peu d'artistes arrivent à faire, c'est-à-dire créer un style personnel, authentique et cohérent. Ce

faisant, elle a conçu des séries d'œuvres légendaires tout comme elle a dynamisé une nouvelle tendance artistique : l'art populaire de la Nouvelle-Écosse.



Maud Lewis, *Untitled [Digby Ferry Passing Point Prim Lighthouse]* (*Sans titre [Le traversier de Digby dépassant le phare de Point Prim]*), années 1950, huile sur panneau, 30 x 30,7 cm, collection privée, Nouvelle-Écosse.



OÙ VOIR

On trouve les œuvres de Maud Lewis au sein de collections publiques et privées au Canada et à l’international. Les institutions présentées ici détiennent les œuvres listées, mais celles-ci ne sont pas nécessairement en exposition. Cette sélection ne contient que les œuvres tirées de collections publiques qui sont examinées et reproduites dans ce livre.

ART GALLERY OF GREATER VICTORIA

1040, rue Moss
Victoria (Colombie-Britannique) Canada
1-250-384-4171
aggv.ca



Maud Lewis, *Untitled [Horses Ploughing]* (*Sans titre [Chevaux qui labourent]*), s.d.
Huile
23 x 30,3 cm

MUSÉE CANADIEN DE L'HISTOIRE

100, rue Laurier
Gatineau (Québec) Canada
1-819-776-7000
museedelhistoire.ca



Maud Lewis, *The Skaters* (*Les patineurs*), s.d.
Aquarelle sur carte
10,8 x 15,9 cm

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LA NOUVELLE-ÉCOSSE

1723, rue Hollis
Halifax (Nouvelle-Écosse) Canada
1-902-424-5280
artgalleryofnovascotia.ca



Maud Lewis, *Child Feeding Squirrels* (*Enfant nourrissant des écureuils*), vers les années 1940
Huile sur carton-pâte
29,7 x 29,3 cm



Maud Lewis, *Deer in Winter* (*Cerfs en hiver*), v.1950
Huile sur carton-pâte
29,6 x 35,9 cm



Maud Lewis, *Fall Scene with Deer* (*Scène d'automne avec cerfs*), v.1950
Huile sur carton-pâte
29,5 x 34,9 cm



Maud Lewis, *White Cat [2]* (*Chat blanc* [2]), années 1960
Huile sur carton-pâte
31,1 x 33,8 cm



Maud Lewis, *Oxen and Logging Wagon* (*Bœufs et chariot de débardage*), vers les années 1960
Huile sur carton-pâte
26 x 35,8 cm



Maud Lewis, *Painted Cookie Tin with Flowers* (*Boîte à biscuits peinte avec des fleurs*), vers les années 1960
Huile sur métal
21 x 15,8 x 15,8 cm



Maud Lewis, *Painted Yellow Breadbox with Two Doors* (*Boîte à pain peinte en jaune avec deux portes*), vers les années 1960
Huile sur métal
36,9 x 38 x 35,5 cm



Maud Lewis, *Winter Sleigh Ride* (*Promenade en traîneau l'hiver*), vers les années 1960
Huile sur carton-pâte
33 x 35,5 cm



Maud Lewis, *Children Skiing* (*Enfants en ski*), milieu des années 1960
Huile sur carton-pâte
31,8 x 35,0 cm



Maud Lewis, *Team of Oxen in Winter* (*Paire de bœufs en hiver*), 1967
Huile et mine de plomb sur carton-pâte
28,9 x 34,1 cm



Maud Lewis, La maison peinte de Maud Lewis, s.d.
Techniques mixtes
4,1 x 3,8 m

NOTES

BIOGRAPHIE

1. Quand Maud Lewis signe ses œuvres, elle le fait de différentes manières : juste « Lewis », « M. Lewis », « Maud. Lewis » ou, simplement, « Maud Lewis ». Elle n'a toutefois jamais signé une œuvre du nom de « Maude », malgré la tendance persistante à écrire son nom avec ce « e » final.

2. Archives de la CBC, « The Once-Upon-a-Time-World of Maude Lewis », *Telescope*, DVD.

3. Lance Woolaver, *The Illuminated Life of Maud Lewis*, Halifax, Nimbus Publishing, 1996, p. 8.

4. Lance Woolaver, cité dans Elissa Barnard, « Review of *Maud Lewis: The Heart on the Door* », *Local Xpress*, Halifax, 2 avril 2017, http://www.lancewoolaver.ca/review-of-maud-lewis-the-heart-on-the-door-by-elissa-barnard-local-xpress/.

5. Les connaissances sur cette période de la vie de Lewis sont minces et peu concluantes : pour connaître les recherches de Lance Woolaver, voir *Maud Lewis: The Heart on the Door*, Halifax, Spenser Books, 2016.

6. Auteur inconnu, « Digby's Artist, Mrs. Maude Lewis dies », *Halifax Chronicle*, juillet 1970.

7. Woolaver, *The Heart on the Door*, p. 244.

8. Archives de la CBC, « The Once-Upon-a-Time-World of Maude Lewis ».

9. Murray Barnard, « The Little Old Lady Who Paints Pretty Pictures », *Star Weekly*, Toronto, 10 juillet 1965.

10. Archives de la CBC, « Once-Upon-a-Time-World ».

11. Archives de la CBC, « Once-Upon-a-Time-World ».

12. Archives de la CBC, « Once-Upon-a-Time-World ».

13. Barnard, « The Little Old Lady ».

14. Archives de la CBC, « Once-Upon-a-Time-World ».

15. Woolaver, *The Heart on the Door*, p. 441.

16. « Digby's Artist, Maude Lewis, Laid To Rest », *The Digby Courier*, 6 août, 1970, p. 1.

17. « Digby's artist, Mrs. Maude Lewis dies », *Halifax Chronicle*, sans date (article tiré des dossiers d'artistes du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse).

18. « Digby's artist, Mrs. Maude Lewis dies ».

19. Archives de la CBC, « Once-Upon-a-Time-World ».

ŒUVRES PHARES : FLEURS AVEC LANTERNE À BOUGIE

1. Lance Woolaver, *The Heart on the Door*, Halifax, Spenser Books, 2016, p. 172.

ŒUVRES PHARES : CERFS EN HIVER

1. Selon Diane Beaudry, réalisatrice, *Maud Lewis: World Without Shadows*, Ottawa, Office national du film du Canada, 1976 et Lance Woolaver, *A World Without Shadows: The Original Play*, Halifax, Spenser Books, 2016.

ŒUVRES PHARES : TROIS CHATS NOIRS

1. Lance Woolaver, *The Heart on the Door*, Halifax, Spenser Books, 2016, p. 44.

2. Harold Pearse, « The Serial Imagery of Maud Lewis », *Arts Atlantic* 58, été 1997, p. 26.

ŒUVRES PHARES : MODÈLE T DE FORD

1. Lance Woolaver, *The Illuminated Life of Maud Lewis*, Halifax, Nimbus Publishing, 2006, p. 66.

ŒUVRES PHARES : CABRIOLET DÉCAPOTABLE ET VACHE

1. Jeffrey Spalding, texte d'étiquette non daté, dossier d'artiste de Maud Lewis au Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse.

2. Lance Woolaver, *The Illuminated Life of Maud Lewis*, Halifax, Nimbus Publishing, 2006, p. 38.

ŒUVRES PHARES : OISEAUX JAUNES

1. Lance Woolaver, *The Illuminated Life of Maud Lewis*, Halifax, Nimbus Publishing, 2006, p. 37.

ŒUVRES PHARES : PROMENADE EN TRAÎNEAU L'HIVER

1. Harold Pearse, « The Serial Imagery of Maud Lewis », *Arts Atlantic* 15, nº 2 (été 1997), p. 29.

2. Pearse, « Serial Imagery », p. 29.

ŒUVRES PHARES : BOÎTE À BISCUITS PEINTE AVEC DES FLEURS

1. Richard Henning Field, *Spirit of Nova Scotia: Traditional Decorative Folk Art 1780–1930*, Toronto, Dundurn, 1985, p. 2.

ŒUVRES PHARES : LA MAISON PEINTE DE MAUD LEWIS

1. Lance Woolaver, *The Heart on the Door*, Halifax, Spenser Books, 2016, p. 362.

2. Dans le comté de Digby, il y a toujours eu une certaine confusion quant à la graphie du prénom Maud, avec ou sans le « e » final. Maud elle-même n'a signé aucun de ses tableaux avec un « e » dans son nom et sur sa pierre tombale, on lit simplement « Maud Dowley ». Près du site où se trouvait sa maison, on rencontre cependant le « Maude Lewis Lane [chemin Maude Lewis] ».

IMPORTANCE ET QUESTIONS ESSENTIELLES

1. Archives de la CBC, « The Once-Upon-a-Time-World of Maude Lewis », *Telescope*, DVD.

2. Ray Cronin, *Mary Pratt : sa vie et son œuvre*, Toronto, Institut de l'art canadien, 2020.

3. Doris McCoy, « Frail Woman with a Bold Brush », *Atlantic Advocate*, janvier 1967, p. 39.

4. Erin Morton, « Ordinary Affects: Maud Lewis and the Social Aesthetics of the Everyday », *Journal of Canadian Art History*, 34, n° 2 (printemps 2014), p. 100.

5. Les autres artistes de l'exposition sont Melanie Colisimo, Frances Dorsey, Ursula Johnson, Anne Macmillan, Sarah Maloney et Charley Young.

6. Sarah Fillmore, « Maud Lewis and the Nova Scotia Terroir », *Maud Lewis and the Nova Scotia Terroir*, Shenzen, He Xiangning Art Museum, 2019, p. 7.

7. Kevin Cox, « Crumbling Home Is Where the Art Is », *Globe and Mail*, 6 juillet 1996, p. A1-A4.

8. Le processus complet est expliqué en détail dans l'ouvrage de Laurie Hamilton, *The Painted House of Maud Lewis: Conserving a Folk Art Treasure*, Fredericton, Goose Lane, 2001 [En traduction française, *La maison peinte de Maud Lewis : conservation d'un trésor folklorique*, 2001].

9. Voir Lance Woolaver, *Maud Lewis: The Heart on the Door*, Halifax, Spenser Books, 2016.

10. Erin Morton, *For Folk's Sake: Art and Economy in Twentieth-Century Nova Scotia*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2016.

11. Carol Bruneau, *Brighten the Corner Where You Are*, Halifax, Nimbus Publishing, 2020.

STYLE ET TECHNIQUE

1. Barnard Murray, « The Little Old Lady Who Paints Pretty Pictures », *Star Weekly*, Toronto, 10 juillet 1965, p. 14.

2. Diane Beaudry, réalisatrice, *Maud Lewis: A World Without Shadows*, Ottawa, Office national du film du Canada, 1976, DVD.

3. Doris McCoy, « The Frail Woman with a Bold Brush », *Atlantic Advocate*, janvier 1967, p. 39.

4. Sheila M. Kinnear, « My Work for Maud Lewis », *Canadian Art*, 15 août 2017, https://canadianart.ca/features/maud-lewis/.

5. Par exemple, voir Greg Guy, « Art Dealers Aid in Hunt for Forgers », *Mail Star*, Halifax, 28 avril 1989.

6. Ralph McIntyre, « Voice of the People », *Chronicle Herald*, Halifax, 12 mai 1989, p. 7.

7. Cité dans Sidney Geist, *Brancusi: A Study of the Sculpture*, New York, Hacker Art Books, 1983, p. 145.

GLOSSAIRE

art conceptuel
L'art conceptuel, qui remonte au travail de Marcel Duchamp, mais qui ne sera pas codifié avant les années 1960, est une expression générale pour décrire un art qui met l'accent sur les idées plutôt que sur la forme. Le produit fini peut même avoir une forme concrète éphémère, comme le land art ou la performance.

Boutilier, Ralph (Canadien, 1906-1989)
Artiste populaire néo-écossais de premier plan, Ralph Boutilier fonde sa réputation de peintre paysagiste avant de se lancer en sculpture dans les années 1960. Établi à Milton en Nouvelle-Écosse, Boutilier est surtout reconnu pour ses grandes girouettes en bois et en métal conçues d'après différentes espèces d'oiseaux, même s'il a aussi sculpté des figures humaines. On trouve ses œuvres dans la collection du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse.

Braque, Georges (Français, 1882-1963)
Figure influente de l'histoire de l'art moderne. Travaillant aux côtés de Picasso de 1908 à 1914, Braque élabore les principes des grandes phases du cubisme analytique et synthétique et, avec Picasso, la pratique du collage. Après la Première Guerre mondiale, il s'adonne à un style personnel de cubisme, admiré pour sa composition et sa palette subtiles.

Cahén, Oscar (Danois/Canadien, 1916-1956)
Né à Copenhague, Cahén fréquente l'Académie des beaux-arts de Dresde, et enseigne le design, l'illustration et la peinture à l'École des arts graphiques Rotter de Prague, avant que les activités antinazies de sa famille ne l'obligent à fuir en Angleterre. Déporté au Canada en tant que sujet d'un pays ennemi, il s'établit à Montréal, pour ensuite déménager à Toronto en 1943. Cahén cofonde le collectif Painters Eleven en 1953. (Voir *Oscar Cahén : sa vie et son œuvre* par Jaleen Grove.)

Carmichael, Franklin (Canadien, 1890-1945)
Membre fondateur du Groupe des Sept, Carmichael réalise des paysages à l'aquarelle et à l'huile. Il est également un membre fondateur du Groupe des peintres canadiens et de la Société canadienne de peintres en aquarelle. Comme bon nombre de ses collègues, il gagne principalement sa vie comme artiste commercial et, en 1932, il devient directeur du Département de création publicitaire et de conception graphique de l'Ontario College of Art (aujourd'hui l'Université de l'ÉADO).

Colville, Alex (Canadien, 1920-2013)
Colville est un peintre, muraliste, dessinateur et graveur dont les images fortement figuratives frisent le surréel. Ses tableaux, tout en étant imprégnés d'un certain malaise, dépeignent généralement des scènes de la vie quotidienne en milieu rural au Canada. Comme son processus de travail est méticuleux – la peinture étant appliquée point par point – Colville n'a réalisé que trois ou quatre tableaux ou sérigraphies par année, en carrière. (Voir *Alex Colville : sa vie et son œuvre* par Ray Cronin.)

cubisme
Style de peinture radical conçu par Pablo Picasso et Georges Braque à Paris, entre 1907 et 1914, défini par la représentation simultanée de plusieurs perspectives. Le cubisme est déterminant dans l'histoire de l'art moderne en raison de l'énorme influence qu'il a exercée dans le monde; Juan Gris et Francis Picabia font aussi partie de ses célèbres praticiens.

Eisenhauer, Collins (Canadien, 1898-1979)
Considéré comme un grand maître de l'art populaire, Collins Eisenhauer est surtout connu pour ses sculptures d'oiseaux, d'animaux et de figures humaines. Il est né dans le comté de Lunenburg, en Nouvelle-Écosse, et se lance dans la pratique artistique à sa retraite en 1964. Ce n'est toutefois qu'au début des années 1970 que ses œuvres commencent à susciter l'intérêt du public. On retrouve ses œuvres dans les collections du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse et du Musée canadien de l'histoire.

Ferguson, Gerald (Américain/Canadien, 1937-2009)
Né à Cincinnati, en Ohio, et établi à Halifax, en Nouvelle-Écosse, Gerald Ferguson est un artiste et peintre conceptuel qui a enseigné au Nova Scotia College of Art and Design (aujourd'hui l'Université NSCAD) de 1968 à 2003. À l'aide de matériaux ordinaires, il a produit des tableaux de grande envergure et souvent monochromes qui explorent la notion de paternité d'une œuvre et la construction du sens en peinture. Ferguson a joué un grand rôle dans l'établissement de l'Université NSCAD en tant que centre d'art conceptuel.

Groupe des Onze (Painters Eleven)
Collectif d'artistes actif entre 1953 et 1960, formé de onze peintres de la région de Toronto, aux styles distinctifs, parmi lesquels on retrouve Harold Town, Jack Bush et William Ronald. Ils unissent leurs efforts afin d'accroître leur visibilité, compte tenu de l'intérêt limité pour l'art abstrait en Ontario à l'époque.

Groupe des Sept
École progressiste et nationaliste de peinture de paysage au Canada, active de 1920 (l'année de la première exposition du groupe à l'Art Gallery of Toronto) à 1933. Ses membres fondateurs sont les artistes canadiens Franklin Carmichael, Lawren Harris, A. Y. Jackson, Franz Johnston, Arthur Lismer, J. E. H. MacDonald et Frederick Varley.

Hahn, Emanuel (Allemand/Canadien, 1881-1957)
Sculpteur et décorateur, concepteur du monument Ned Hanlan, une œuvre qui lui est commandée en 1926 et qui est d'abord érigée sur le terrain de l'Exposition nationale canadienne avant d'être installée dans les îles de Toronto où elle se trouve toujours. Emanuel Hahn dirige le département de sculpture de l'Ontario College of Art (aujourd'hui l'Université de l'ÉADO). Il est le mari d'Elizabeth Wyn Wood, également sculptrice.

Johnston, Frank H. (Canadien, 1888-1949)
Membre fondateur du Groupe des Sept. En 1921, il devient directeur de la Winnipeg School of Art et enseigne par la suite à l'Ontario College of Art (aujourd'hui l'Université de l'ÉADO). Il rompt officiellement ses liens avec le

groupe en 1924, préférant peindre dans un style réaliste moins controversé qu'à l'époque de ses premières œuvres décoratives.

Lismer, Arthur (Canadien/Britannique, 1885-1969)
Paysagiste britannique et membre fondateur du Groupe des Sept en 1920, Lismer immigre au Canada en 1911. Il joue un rôle influent en enseignement de l'art auprès des enfants comme des adultes et met sur pied des écoles d'art pour enfants au Musée des beaux-arts de l'Ontario (1933) et au Musée des beaux-arts de Montréal (1946).

MacDonald, J. E. H. (Canadien/Britannique, 1873-1932)
MacDonald, un des fondateurs du Groupe des Sept, est peintre, graveur, calligraphe, professeur, poète et designer. Son traitement sensible du paysage canadien s'inspire de la poésie de Walt Whitman et de la conception de la nature d'Henry David Thoreau.

Moses, Anna Mary Robertson (Américaine, 1860-1961)
Surnommée « Grandma Moses » par un journaliste du *Herald Tribune* de New York, Anna Mary Robertson Moses commence à peindre de charmantes scènes de la vie rurale à l'âge de soixante-dix-huit ans. À sa mort, à cent-un ans, elle avait produit plus de mille cinq cents œuvres. Élevée sur une ferme dans le nord de l'État de New York, Moses déménage en Virginie après son mariage en 1887. L'artiste populaire s'inspire de ses souvenirs d'enfance dans la campagne de l'État de New York et de la Virginie.

Musée canadien de l'histoire
Situé à Ottawa, le musée est à l'origine fondé en 1856 en tant que musée géologique associé à la Mission géologique du Canada. Sa mission est plus tard élargie pour comprendre l'ethnographie, l'archéologie et l'histoire naturelle. En 1968, il a été divisé en trois parties, la section ethnographique devenant le Musée national de l'Homme. Rebaptisé Musée canadien des civilisations en 1986, il déménage en 1989 dans son édifice actuel, conçu par Douglas Cardinal afin de refléter le paysage canadien. Devenu le Musée canadien de l'histoire en 2013, son plus récent changement de nom reflète l'accent qu'il met présentement sur l'histoire et la culture des peuples du Canada.

Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse
L'un des plus grands musées du Canada atlantique, le Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse a été fondé en 1908. Sa collection comporte plus de 17 000 œuvres et est essentiellement axée sur les œuvres d'artistes ayant des liens étroits avec la province et le Canada atlantique, ainsi que sur les œuvres d'artistes canadiens historiques et contemporains en général. Sa collection d'art populaire, dont le point d'ancrage est l'œuvre de Maud Lewis, est particulièrement remarquable.

Musée des beaux-arts du Canada (MBAC, ou la NGC)
Institution fondée en 1880, la National Gallery of Canada ou Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa possède la plus vaste collection d'art canadien au pays ainsi que des œuvres d'artistes internationaux de renom. Sous l'impulsion du gouverneur général, le marquis de Lorne, le musée a été créé à l'origine pour

renforcer l'identité spécifiquement canadienne en matière de culture et d'art, et pour constituer une collection nationale d'œuvres d'art qui correspondrait au niveau des autres institutions de l'Empire britannique. Depuis 1988, le musée est situé sur la promenade Sussex dans un bâtiment conçu par Moshe Safdie.

Norris, Joe (Canadien, 1924-1996)
Joe Norris était un célèbre peintre populaire établi dans le petit village de Lower Prospect en Nouvelle-Écosse. Il a travaillé dans les industries de la pêche et de la construction jusqu'à ce qu'une crise cardiaque en 1972 le pousse à prendre sa retraite, après quoi il s'est mis à peindre. L'œuvre de Norris est renommée pour ses puissantes compositions et sa palette de couleurs vives. On retrouve ses œuvres dans les collections du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, du Musée des beaux-arts du Canada et du Musée canadien de l'histoire.

Nova Scotia College of Art and Design
Fondé en 1887, le Nova Scotia College of Art and Design (aujourd'hui l'Université NSCAD) fait partie des principales écoles d'art du Canada. D'abord spécialisée en peinture de paysage traditionnelle, l'institution met en œuvre un programme plus progressiste après le mandat à la présidence du membre du Groupe des Sept, Arthur Lismer (1916-1919). Garry Neill Kennedy devient président en 1967 et, dans les années 1970, il dirige la transformation de l'Université NSCAD en centre d'art conceptuel de renommée mondiale.

Picasso, Pablo (Espagnol, 1881-1973)
Reconnu comme l'un des artistes les plus célèbres et influents du vingtième siècle. Travaillant surtout en France, il est un membre éminent de l'avant-garde parisienne qui comprend Henri Matisse et Georges Braque. Beaucoup considèrent son tableau *Les demoiselles d'Avignon*, 1906-1907, comme le plus important du vingtième siècle.

Pratt, Mary (Canadienne, 1935-2018)
L'une des artistes les plus en vue du Canada, son utilisation de la lumière en particulier transforme les objets et les moments du quotidien en sujets profondément significatifs. Mère de quatre enfants, Pratt développe son style en réaction au manque de temps dont elle dispose pour travailler – devant l'impossibilité de peindre sur le moment les scènes qui la marquent, elle les enregistre avec une caméra pour pouvoir s'y référer plus tard. (Voir *Mary Pratt : sa vie et son œuvre* par Ray Cronin.)

Sleep, Joe (Canadien, 1914-1978)
Préalablement employé comme pêcheur de homards, puis par le cirque ambulant Bill Lynch Shows, l'artiste populaire de Halifax Joe Sleep commence à dessiner en 1973 alors qu'il est hospitalisé à la Halifax Infirmary à la suite d'une crise cardiaque. Son art repose sur une vaste gamme de matériaux, dont les feutres, les stylos, les crayons, les stylos-billes et la peinture à pulvériser. En 1981, Sleep a fait l'objet d'une rétrospective au Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse.

Spalding, Jeffrey (Canadien, 1951-2019)
Artiste, conservateur, éducateur et directeur de musée, Spalding est une figure importante de l'art canadien contemporain. Sa pratique artistique multimédia et l'ensemble de ses activités sur la scène artistique nationale ont influencé la direction et la réception de l'art conceptuel, de l'art vidéo et de la peinture. Il a reçu l'Ordre du Canada en 2007.

Varley, F. H. (Frederick Horsman) (Britannique/Canadien, 1881-1969)
Un des membres fondateurs du Groupe des Sept, Varley est reconnu pour son apport aux genres du portrait et du paysage au Canada. Né à Sheffield en Angleterre, il s'installe à Toronto en 1912 à la suggestion de son ami Arthur Lismer. De 1926 à 1936, il enseigne à la Vancouver School of Decorative and Applied Arts, maintenant connue sous le nom de l'Emily Carr University of Art + Design.



SOURCES ET RESSOURCES

Maud Lewis n’a jamais fait l’objet d’une exposition publique de son vivant et les seules paroles que nous ayons d’elle sont tirées de deux entrevues accordées à la presse écrite, soit d’une émission de radio et d’une émission de télévision. Néanmoins, dans les décennies suivant son décès, Lewis et son œuvre sont devenues les sujets de nombreux articles, ouvrages, pièces de théâtre, films et sites Web. Ses tableaux ont été présentés à travers le pays et le monde, tant dans le cadre d’expositions collectives qu’individuelles. Ses œuvres figurent dans les collections de la plupart des grands musées d’art canadiens et sont régulièrement incluses dans les ventes aux enchères d’œuvres canadiennes d’importance.





GAUCHE : Vue d’installation de l’exposition *Maud Lewis* présentée à la Collection McMichael d’art canadien, Kleinburg, Ontario, 2019. DROITE : Vue d’installation de l’exposition *Maud Lewis: As Collected by John Risley* (Maud Lewis telle que rassemblée par John Risley), tenue du 24 juin au 17 septembre 2017 au Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.

PRINCIPALES EXPOSITIONS

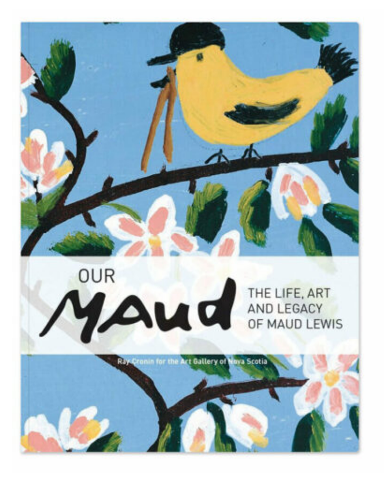
1976	*Folk Art of Nova Scotia* (L’art populaire de la Nouvelle-Écosse). Exposition itinérante en tournée nationale, rassemblant vingt-et-un artistes de la Nouvelle-Écosse, organisée par le Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse.
1989	*Nova Scotia Folk Art: Canada’s Cultural Heritage* (Festival d’art populaire de la Nouvelle-Écosse : le patrimoine culturel canadien). Exposition itinérante présentée dans six lieux au Royaume-Uni, organisée par le Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse.
1997	*The Illuminated Life of Maud Lewis* (La vie illuminée de Maud Lewis). Exposition itinérante solo présentée partout au Canada, organisée par le Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse.
1998	Ouverture de la Galerie Maud Lewis Banque Scotia au Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse qui comporte une installation permanente des œuvres de Maud Lewis, dont la maison peinte restaurée.
2019	*Maud Lewis*. Exposition itinérante solo présentée partout au Canada, organisée par la Collection McMichael d’art canadien.
2019	*Maud Lewis and the Nova Scotia Terroir* (Maud Lewis et le terroir de la Nouvelle-Écosse). Exposition d’œuvres de Maud Lewis et de six artistes contemporains néo-écossais présentée à Wuhan et Guangzhou, en République populaire de Chine.

OUVRAGES ET CATALOGUES D’EXPOSITION

CRONIN, Ray. *Maud Lewis: Creating an Icon*, Kentville, Gaspereau Press, 2020.

–––. *Our Maud: The Life, Art and Legacy of Maud Lewis*, Halifax, Art Gallery of Nova Scotia, 2017.

FILLMORE, Sarah, et al. *Maud Lewis and the Nova Scotia Terroir*, Shenzen, He Xiangning Art Museum, 2019. Catalogue d’exposition.





GAUCHE : Couverture de *Our Maud: The Life, Art, and Legacy of Maud Lewis*, 2017, de Ray Cronin. DROITE : Couverture du catalogue d’exposition *Paintings for Sale*, 2019, de Sarah Milroy.

MILROY, Sarah. *Maud Lewis: Paintings for Sale*, Fredericton, Goose Lane Editions, 2019. Catalogue d’exposition.

MORTON, Erin. *For Folk’s Sake: Art and Economy in Twentieth-Century Nova Scotia*, Montréal, McGill-Queen’s University Press, 2016.

RIORDON, Bernard. *Nova Scotia Folk Art*, Halifax, Art Gallery of Nova Scotia, 1995. Catalogue d’exposition.

–––. *Folk Art of Nova Scotia*, Halifax, Art Gallery of Nova Scotia, 1976. Catalogue d’exposition.

SHERMAN, Joseph, dir. *The AGNS Permanent Collection: Selected Works*, Fredericton, Goose Lane Editions, 2002.

WOOLAVER, Lance. *Maud Lewis: The Heart on the Door*, Halifax, Spenser Books, 2016.

–––. *The Illuminated Life of Maud Lewis*, Halifax, Nimbus Publishing, 1996.

THÉÂTRE/FICTION

BRUNEAU, Carol. *Brighten the Corner Where You Are*, Halifax, Nimbus Publishing, 2020.

WOOLAVER, Lance. *A World Without Shadows: The Original Play*, Halifax, Spenser Books, 2016.

FILMS

BEAUDRY, Diane, réalisatrice. *Maud Lewis: World Without Shadows*, Ottawa, Office national du film du Canada, 1976.

CHURCHILL, Sarah, réalisatrice. *I Can Make Art Like . . . Maud Lewis*, Ottawa, Office national du film du Canada, 2005.

D'ENTREMONT, Peter, réalisateur. *The Illuminated Life of Maud Lewis*, Halifax, Triad Film Productions, 1998.

WALSH, Aisling, réalisateur. *Maudie*, Dublin, Parallel Films, Toronto, Screen Door, St. John's, Rink Rat Productions, 2016.



Couverture du catalogue d'exposition *Maud Lewis and the Nova Scotia Terroir*, 2019.

MAGAZINES ET REVUES

BERGMAN, Brian. « Joy in Simple Things », *Maclean's*, 14 avril 1997.

GREENAWAY, Cora. « Maud's Folk Fantasies », *Century Home*, avril 1988.

KELLMAN, Tila. « The Uses of Maud Lewis », *Arts Atlantic* 20, nº 1 (printemps 2003), p. 12-14.

KINNEAR, Sheila M. « My Work for Maud Lewis », *Canadian Art*, 15 août, 2017. https://canadianart.ca/features/maud-lewis/.

MACLEOD, Sue. « The Art of Ordinary Folk: A Treasure of Atlantic Canada », *Atlantic Advocate*, mai 1986.

MCCOY, Doris. « Frail Woman with a Bold Brush », *Atlantic Advocate*, janvier 1967.

MORTON, Erin. « Ordinary Affects: Maud Lewis and the Social Aesthetics of the Everyday », *Journal of Canadian Art History* 34, nº 2 (printemps 2014), p. 81-107.

PEARSE, Harold. « The Serial Imagery of Maud Lewis », *Arts Atlantic* 15, nº 2 (été 1997), p. 26-29.

WOOLAVER, Lance, et Shirley WOOLAVER. « The Joyful Art of Maud Lewis », *Chatelaine*, décembre 1975.

JOURNAUX

BARNARD, Elissa. « Maud's World Restored », *Chronicle Herald*, Halifax, 2 juillet 1998.

———. « And Then There's Maud », *Chronicle Herald*, Halifax, 25 janvier 1997.

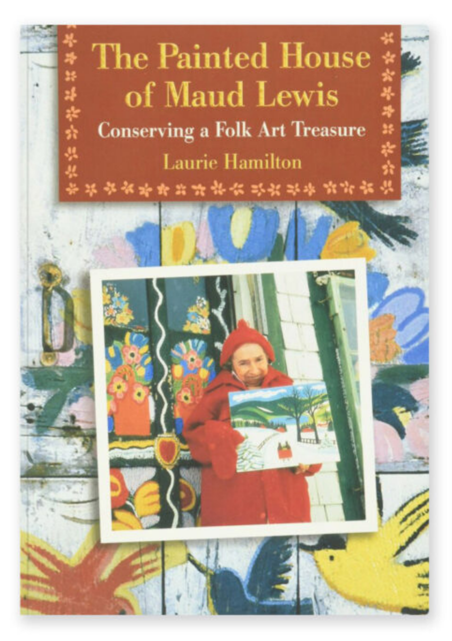
BARNARD, Murray. « The Little Old Lady Who Paints Pretty Pictures », *Star Weekly*, Toronto, 10 juillet 1965.

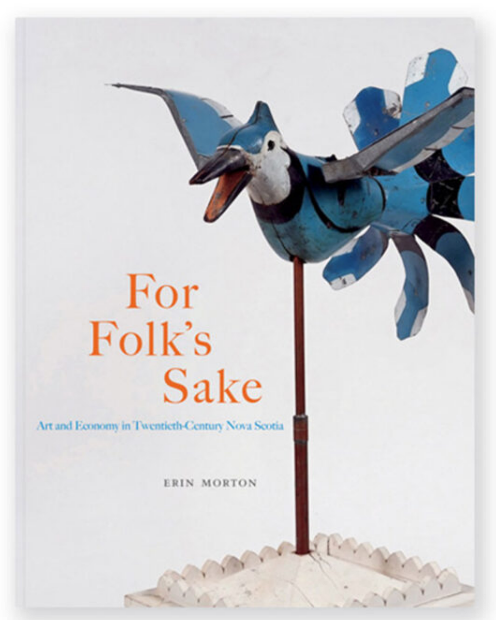
COX, Kevin. « Crumbling Home Is Where the Art Is », *Globe and Mail*, Toronto, 6 juillet 1996.

« Digby's Artist, Maude Lewis, Laid to Rest », *Digby Courier*, 6 août 1970.

GUY, Greg. « Art Dealers Aid in Hunting for Forgers », *Mail-Star*, Halifax, 28 avril 1989.

INGRHAM, Mike. « Future Doubtful for Artist's House », *Digby Mirror*, 7 février 1979.





GAUCHE : Couverture du catalogue d'exposition *The Painted House of Maud Lewis*, 2001, de Laurie Hamilton. DROITE : Couverture de *For Folk's Sake: Art and Economy in Twentieth-Century Nova Scotia*, 2016, de Erin Morton.

MACDONALD, Nancy. « At Least $40,000 Needed to Open Maud Lewis Museum », *Chronicle Herald*, Halifax, 9 avril 1982.

« Maud Lewis Painted House Society Formed », *Digby Courier*, 8 mars 1979.

REYNOLDS, Jamie. « Just Plain Folk », *Coast*, Halifax, 27 février 1997.

SMULDERS, Marilyn. « Pretty Pictures », *Daily News*, Halifax, 3 août 1995.

VAN HORNE, Ryan. « Mall Hosts Folk-Art Conservation », *Daily News*, Halifax, 3 novembre 1996.

-

À PROPOS DE L'AUTEUR

RAY CRONIN

L'écrivain et commissaire d'exposition Ray Cronin vit en Nouvelle-Écosse. Il détient un baccalauréat en beaux-arts du Nova Scotia College of Art and Design (aujourd'hui l'Université NSCAD) et une maîtrise en beaux-arts de l'Université de Windsor. Ayant grandi au Nouveau-Brunswick, Ray Cronin revient s'installer à Fredericton en 1993 où il travaille dans le domaine de l'édition littéraire, avant de devenir écrivain à temps plein. Il est notamment chroniqueur culturel pour le *Daily Gleaner* (Fredericton) et le *Here* (Saint John), en plus d'être un artiste et un commissaire indépendant. En 2001, il s'installe à Halifax et travaille au Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, où il occupe d'abord le poste de conservateur en art contemporain, puis de conservateur principal, avant d'en être le directeur général (2007-2015).

Ray Cronin est le conservateur fondateur du Prix Sobey pour les arts, prestigieux prix canadien pour les arts visuels, et l'auteur de nombreux essais de catalogue et d'articles pour des magazines d'art canadiens et américains, notamment *Canadian Art*, *Border Crossings*, *Sculpture* et *Espace art actuel*. Aujourd'hui, il est le rédacteur en chef de *Billie : Visual · Culture · Atlantic*.

Ray Cronin a commissarié de nombreuses expositions, dont *Arena: The Art of Hockey* (Aréna : l'art du hockey), présentée à travers le pays, *Nancy Edell: Selected Works 1980–2004* (Nancy Edell : œuvres choisies 1980-2004), *Thierry Delva* et *Graeme Patterson : Woodrow*. Il a été conservateur de la Triennale d'art contemporain de Windsor-Essex de 2021.

L'Institut de l'art canadien a publié les livres numériques *Alex Colville : sa vie et son œuvre* en 2017 et *Mary Pratt : sa vie et son œuvre* en 2020, écrits par Cronin, qui est également l'auteur de sept ouvrages documentaires, dont *Our Maud: The Life, Art and Legacy of Maud Lewis*, *Alex Colville: A Rebellious Mind*, *Mary Pratt: Still Light* et *Gerald Ferguson: Thinking of Painting*. Il a aussi rédigé des essais pour plus d'une trentaine d'ouvrages et de catalogues consacrés à des artistes de renom, dont Walter Ostrom, John Greer, David Askevold, Graeme Patterson, Colleen Wolstenholme, Ned Pratt et Garry Neill Kennedy. Son livre *Nova Scotia Folk Art: An Illustrated Guide* paraîtra en 2022 chez Nimbus Publishing.



« En surmontant la douleur et l'isolement pour créer un univers joyeux et empreint d'un optimisme nostalgique, Maud Lewis a inspiré des générations. Depuis son ouverture, le Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse préserve l'héritage de Maud Lewis, une tâche importante que j'ai poursuivie à mon tour pendant mon mandat à titre de conservateur puis de directeur général. Je demeure déterminé à célébrer une artiste qui incarne autant l'unicité de la Nouvelle-Écosse. »



ISBN 978-1-4871-0268-5

Publié au Canada

Institut de l'art canadien
Collège Massey, Université de Toronto
4, place Devonshire, Toronto (ON) M5S 2E1

COPYRIGHT ET MENTIONS

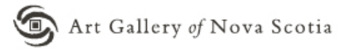
REMERCIEMENTS

De l'auteur
Je suis reconnaissant envers l'honorable Margaret Norrie McCain pour son soutien dans le projet de *Maud Lewis : sa vie et son œuvre*. À l'origine, ce livre était une commande de Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse; je voudrais donc remercier Sarah Moore Fillmore, conservatrice en chef et directrice adjointe de la programmation au musée, pour sa confiance en ma capacité à rédiger un ouvrage sur Maud Lewis qui serait utile à l'artiste et à son héritage. J'aimerais également remercier l'équipe du musée, avec qui j'ai travaillé sur le livre original, surtout Amy Batchelor, Shannon Parker et Troy Wagner. Reconfigurer ce projet pour en faire un livre d'art canadien en ligne de l'Institut d'art canadien a été une tâche énorme, rendue possible grâce au travail acharné et aux efforts assidus de l'équipe de Sara Angel à l'IAC. Je voudrais particulièrement remercier mon éditrice, Jocelyn Anderson, pour son soutien à la réalisation de *Maud Lewis : sa vie et son œuvre*.

De l'Institut de l'art canadien

COMMANDITAIRE DE L'OUVRAGE
L'HONORABLE MARGARET NORRIE MCCAIN

COMMANDITAIRE FONDATEUR


PARTENAIRE CULTUREL


L'Institut de l'art canadien tient à souligner la générosité de l'honorable Margaret Norrie McCain, la commanditaire en titre de cet ouvrage.

Nous remercions le commanditaire fondateur de l'Institut de l'art canadien, BMO Groupe financier.

L'IAC est honoré de présenter cet ouvrage en partenariat culturel avec le Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse et remercie particulièrement Shannon Parker pour son travail sur cette publication. *Maud Lewis : sa vie et son œuvre* est une adaptation de l'ouvrage *Our Maud: The Life, Art and Legacy of Maud Lewis*, écrit par Ray Cronin et publié par le Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse en 2017.

L'IAC tient également à souligner l'appui des autres commanditaires en titre de la saison 2021-2022 du projet de livres d'art canadien en ligne : Marilyn et Charles Baillie; Alexandra Bennett en mémoire de Jalynn Bennett; Kiki et Ian Delaney; Blake C. Goldring, C.M., M.S.M., CD; Lawson Hunter; la Stonecroft Foundation for the Arts; ainsi que la Trinity Development Foundation.

Nous remercions les commanditaires de la saison 2021-2022 de l'IAC : la Connor, Clark & Lunn Foundation; la Scott Griffin Foundation; la McLean Foundation; et la Jack Weinbaum Family Foundation.

L'IAC est également très reconnaissant envers ses mécènes principaux : Anonyme; Anonyme; Alexandra Baillie; John et Katia Bianchini; Christopher Bredt et Jamie Cameron; Linda et Steven Diener; Michelle Koerner et Kevin Doyle; Joan et Martin Goldfarb; Tim et Darka Griffin; Lawson Hunter; Richard et Donna Ivey; la Michael and Sonja Koerner Charitable Foundation; la Alan and Patricia Koval Foundation; McCarthy Tétrault LLP; la McLean Foundation; la Bill Morneau and Nancy McCain Foundation à la Toronto Foundation; Partners in Art; Sandra et Jim Pitblado; Tim et Frances Price; la Gerald Sheff and Shanitha Kachan Charitable Foundation; la Donald R. Sobey Foundation; la Stonecroft Foundation for the Arts; Groupe financier Banque TD; Fred Waks; Bruce V. et Erica Walter; Eberhard et Jane Zeidler; ainsi que Sara et Michael Angel.

Nous sommes reconnaissants envers nos mécènes : Anonyme; Malcolm Burrows et Barbara Dick; Debra et Barry Campbell; Anne-Marie Canning; Cowley Abbott Fine Art; Lilly Fenig; Jane et Michael Freund; Leslie S. Gales et Keith Ray; Roger et Kevin Garland; la Lindy Green Family Charitable Foundation; Franca Gucciardi, égalé par la McCall MacBain Foundation; Jane Huh; Elaine Kierans et Shawn McReynolds; Trina McQueen; Judith et Wilson Rodger; Fred et Beverly Schaeffer; Michael Simmonds et Steven Wilson; Andrew Stewart et Kathy Mills; Carol Weinbaum; ainsi que Robin David Young.

Nous souhaitons également exprimer notre gratitude envers les mécènes fondateurs qui ont soutenu l'IAC dans sa première année : Jalynn Bennett, la Butterfield Family Foundation; David et Vivian Campbell; Albert E. Cummings; la famille Fleck; Roger et Kevin Garland; la Glorious and Free Foundation; Gluskin Sheff + Associates; la Scott Griffin Foundation; la Gershon Iskowitz Foundation; la Michael and Sonja Koerner Charitable Foundation; Michelle Koerner et Kevin Doyle; Phil Lind et Ellen Roland; Sarah et Tom Milroy; Partners in Art; Sandra L.

Simpson; Stephen Smart; Nalini et Tim Stewart; de même que Robin et David Young.

L'IAC souhaite remercier le Admiral Digby Museum; les Archives de la Nouvelle-Écosse (Jessica Kilford); la Art Gallery of Greater Victoria (Stephen Topfer); Atlantic Fine Art (Ted Moore); la Base de données sur l'art canadien CACC (Bill Kirby); la Bibliothèque publique de Détroit (Carla Reczek); les Cahén Archives (Maggie Cahén); CFFI Ventures Inc. (John Risley, Molly Cronin); la Collection McMichael d'art canadien (Jessica Ho, Janine Butler); Cowley Abbott (Rob Cowley, Louise Dudley); Digby Municipal Heritage (Robert Hersey); la Fondation canadienne de la photographie du patrimoine (Nicole Plaskett); Grandma Moses Properties Inc. et Kallir Research (Christina Roman); Hodgins Art Auctions Ltd (Kevin King); Mongrel Media (Ai Tsuzuki, Jonathan Wyman); Morphy Auctions (Sarah Stoltzfus); le Musée canadien de l'histoire (Erin Wilson); la Nova Scotia Lighthouse Preservation Society; le Smithsonian American Art Museum (Richard Sorenson); la succession de Gerald Ferguson (Heather Ferguson); la TuckDB Database; le Yarmouth County Museum and Archives (Lisette Gaudet); ainsi que Beth Brooks; Alan Deacon; Laura Kenney; Sheila Kinnear; Chris Mills, le Dr Doug Lewis et Florence Lewis; Paul Lewis; Holly Lewis; T. J. Maguire; et Kim Thompson.

L'IAC remercie les collectionneurs privés qui ont donné leur accord pour que leurs œuvres soient publiées dans cet ouvrage.

SOURCES PHOTOGRAPHIQUES

Mention de source de l'image de la page couverture



Maud Lewis, *Three Black Cats* (*Trois chats noirs*), s.d. (Voir les détails ci-dessous.)

Mentions de sources des images des bannières



Biographie : Maud Lewis, devant sa maison, tenant un de ses tableaux, 1965, photographie de Bob Brooks. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax. © Succession de Bob Brooks.



Œuvres phares : Maud Lewis, *Yellow Birds* (*Oiseaux jaunes*), vers les années 1960. (Voir les détails ci-dessous.)



Importance et questions essentielles : Maud Lewis, *Le Bluenose*, vers les années 1960. (Voir les détails ci-dessous.)



Style et technique : Maud Lewis, *Lighthouse and Lobster Trap* (*Phare et casier à homards*), s.d. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de Hodgins Art Auctions Ltd., Calgary.



Sources et ressources : Maud Lewis, *Paintings for Sale* (*Tableaux à vendre*), années 1960. (Voir les détails ci-dessous.)



Où voir : Vue d'installation de l'exposition *Maud Lewis: As Collected by John Risley* (Maud Lewis telle que rassemblée par John Risley), tenue du 24 juin au 17 septembre 2017 au Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.



Copyright et mentions : Vue panoramique de l'intérieur de la maison peinte de Maud Lewis après sa restauration. (Voir les détails ci-dessous.)

Mentions de sources des œuvres de Maud Lewis



Bird Scallop Shell (*Oiseau sur coquille*), s.d. Collection privée. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.



Black Cat Scallop Shell (*Chat noir sur coquille*), s.d. Collection privée. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.



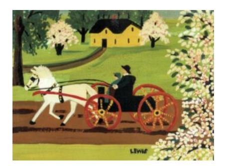
Blacksmith's Shop (*L'atelier du maréchal-ferrant*), années 1960. Collection du Dr Doug Lewis et de Florence Lewis, Digby, Nouvelle-Écosse. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.



Le Bluenose, vers les années 1960. Collection du Dr Doug Lewis et de Florence Lewis, Digby, Nouvelle-Écosse. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.



British Kingfisher & Apple Blossoms (*Martin-pêcheur britannique et fleurs de pommier*), 1963. Collection privée. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.



Buggy Ride (*Promenade en boghei*), années 1940. Collection de CFFI Ventures Inc. (rassemblée par John Risley). Avec l'aimable autorisation de la Collection McMichael d'art canadien, Kleinburg, Ontario. Mention de source : Alexandra Cousins.



Carriage and Dog (*Calèche et chien*), s.d. Collection privée. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.



Child Feeding Squirrels (*Enfant nourrissant des écureuils*), vers les années 1940. Collection du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax, don de Bessie Dalrymple, Stewiacke, Nouvelle-Écosse, 1999. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.



Children Skiing (*Enfants en ski*), milieu des années 1960. Collection du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax, don du Dr Peter Moore, Toronto, Ontario, 1994. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.



Children Waving at a Train (*Enfants saluant un train de la main*), vers les années 1950. Collection de CFFI Ventures Inc. (rassemblée par John Risley). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.



Contre-porte de la maison peinte, s.d. Collection du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax, achat, 1984. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.



Covered Bridge in Winter with Skaters (*Pont couvert en hiver et patineurs*), milieu des années 1960. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de la Collection McMichael d'art canadien, Kleinburg, Ontario. Mention de source : Alexandra Cousins.



Cows Grazing Among Flowering Spruce (*Vaches broutant parmi les épinettes en fleurs*), v.1965. Collection de CFFI Ventures Inc. (rassemblée par John Risley). Avec l'aimable autorisation de CFFI Ventures Inc.



Deer Crossing Stream (*Cerf traversant un ruisseau*), années 1960. Collection du Dr Doug Lewis et de Florence Lewis, Digby, Nouvelle-Écosse. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.



Deer in Winter (*Cerfs en hiver*), v.1950. Collection du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax, achat, 1974. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.



The Docks Pier, Bear River (*La jetée des docks, Bear River*), s.d. Collection de CFFI Ventures Inc. (rassemblée par John Risley). Avec l’aimable autorisation de CFFI Ventures Inc.



Drying Cod Flakes (*Séchage de morues sur des étendoirs*), milieu-fin des années 1950. Collection privée. Avec l’aimable autorisation de la Collection McMichael d’art canadien, Kleinburg, Ontario. Mention de source : Alexandra Cousins.



Eddie Barnes & Ed Murphy Going Fishing (*Eddie Barnes et Ed Murphy allant à la pêche*), 1965. Collection privée. Avec l’aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.



Erie Train (*Le train Erie*), v.1949-1950. Collection de CFFI Ventures Inc. (rassemblée par John Risley). Avec l’aimable autorisation de CFFI Ventures Inc.



Everett Plowing (*Everett labourant*), années 1960. Collection de CFFI Ventures Inc. (rassemblée par John Risley). Avec l’aimable autorisation de CFFI Ventures Inc.



Fall Scene with Deer (*Scène d’automne avec cerfs*), v.1950. Collection du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax, achat, 1974. Avec l’aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.



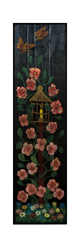
Feeding the Horses (*Nourrir les chevaux*), s.d. Collection privée. Avec l’aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.



Fish for Sale (*Poisson à vendre*), 1969-1970. Collection de CFFI Ventures Inc. (rassemblée par John Risley). Avec l'aimable autorisation de CFFI Ventures Inc.



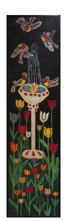
Fishing Schooner in the Bay of Fundy (*Goélette de pêche dans la baie de Fundy*), s.d. Collection de CFFI Ventures Inc. (rassemblée par John Risley). Avec l'aimable autorisation de CFFI Ventures Inc.



Flowers with Candle Lantern (*Fleurs avec lanterne à bougie*), v.1943. Collection de CFFI Ventures Inc. (rassemblée par John Risley). Avec l'aimable autorisation de CFFI Ventures Inc.



Flowers with Yellow Bird (*Fleurs avec oiseau jaune*), v.1943. Collection de CFFI Ventures Inc. (rassemblée par John Risley). Avec l'aimable autorisation de CFFI Ventures Inc.



Fountain with Birds (*Fontaine avec oiseaux*), v.1943. Collection de CFFI Ventures Inc. (rassemblée par John Risley). Avec l'aimable autorisation de CFFI Ventures Inc.



Greetings (*Meilleurs vœux*), v.1945. Collection de CFFI Ventures Inc. (rassemblée par John Risley). Avec l'aimable autorisation de la Collection McMichael d'art canadien, Kleinburg, Ontario. Mention de source : Alexandra Cousins.



Haywagon (*Charrette de foin*), années 1940. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de la Collection McMichael d'art canadien, Kleinburg, Ontario. Mention de source : Alexandra Cousins.



Horse and Sleigh (*Cheval et traîneau*), années 1960. Collection privée. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.



House and Ox Cart by the River (*Maison et charrette à bœufs près de la rivière*), années 1960. Collection de CFFI Ventures Inc. (rassemblée par John Risley). Avec l'aimable autorisation de CFFI Ventures Inc.



Lighthouse and Ferry at Cape Forchu, Yarmouth County (*Phare et traversier à Cape Forchu, comté de Yarmouth*), années 1960. Collection de CFFI Ventures Inc. (rassemblée par John Risley). Avec l'aimable autorisation de CFFI Ventures Inc.



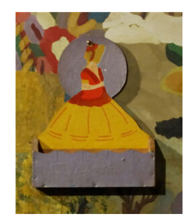
Lighthouse and Gulls (*Phare et mouettes*), s.d. Collection de CFFI Ventures Inc. (rassemblée par John Risley). Avec l'aimable autorisation de CFFI Ventures Inc.



Maison peinte de Maud Lewis, s.d. Collection du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax, achat, 1984. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.



Maple Syrup Gathering (*Cueillette de sirop d'érable*), années 1960. Collection de CFFI Ventures Inc. (rassemblée par John Risley). Avec l'aimable autorisation de CFFI Ventures Inc.



Matchbox Holder with Painted Lady (*Porte-boîte d'allumettes avec une dame peinte*), vers les années 1960. Collection du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax, achat, 1984. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.



Model T Ford (*Modèle T de Ford*), v.1955-1965. Collection de CFFI Ventures Inc. (rassemblée par John Risley). Avec l'aimable autorisation de CFFI Ventures Inc.



Model T on Tour (*Modèle T en voyage*), années 1960. Collection du Dr Doug Lewis et de Florence Lewis, Digby, Nouvelle-Écosse. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.



Nova Scotia Harbour in Autumn (*Port de Nouvelle-Écosse à l'automne*), s.d. Collection de CFFI Ventures Inc. (rassemblée par John Risley). Avec l'aimable autorisation de CFFI Ventures Inc.



Oxen and Logging Wagon (*Bœufs et chariot de débardage*), vers les années 1960. Collection du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax, don de Louise Donahoe, Halifax, Nouvelle-Écosse, 1996. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.



Oxen in Spring [Two Oxen with Yoke] (*Bœufs au printemps [Deux bœufs avec joug]*), vers les années 1960. Collection privée, Nouvelle-Écosse. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.



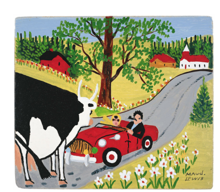
Painted Cookie Tin with Flowers (*Boîte à biscuits peinte avec des fleurs*), vers les années 1960. Collection du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax, achat, 1984. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.



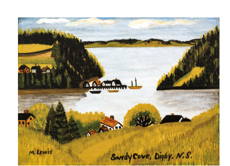
Painted Yellow Breadbox with Two Doors (*Boîte à pain peinte en jaune avec deux portes*), vers les années 1960. Collection du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax, achat, 1984. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.



Paintings for Sale (*Tableaux à vendre*), années 1960. Collection de CFFI Ventures Inc. (rassemblée par John Risley). Avec l'aimable autorisation de CFFI Ventures Inc.



Roadster and Cow (*Cabriolet décapotable et vache*), vers les années 1960. Collection du Dr Doug Lewis et de Florence Lewis, Digby, Nouvelle-Écosse. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.



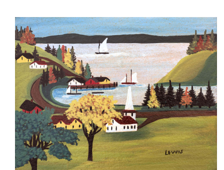
Sandy Cove, fin des années 1940-début des années 1950. Collection de CFFI Ventures Inc. (rassemblée par John Risley). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.



Scene Near Bear River (*Scène près de Bear River*), années 1960. Collection de CFFI Ventures Inc. (rassemblée par John Risley). Avec l'aimable autorisation de CFFI Ventures Inc.



The Skaters (*Les patineurs*), s.d. Collection du Musée canadien de l'histoire, Gatineau. Avec l'aimable autorisation de Cowley Abbott, Toronto.



Smith's Cove, Digby County (*Smith's Cove, comté de Digby*), v.1952. Collection de CFFI Ventures Inc. (rassemblée par John Risley). Avec l'aimable autorisation de CFFI Ventures Inc.



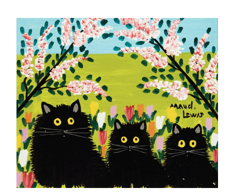
The Sunday Sleigh Ride (*La promenade en traîneau du dimanche*), s.d. Collection de CFFI Ventures Inc. (rassemblée par John Risley). Avec l'aimable autorisation de CFFI Ventures Inc.



Team of Oxen in Winter (*Paire de bœufs en hiver*), 1967. Collection du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax, don de Vic et Ann Matties, Surrey, Colombie-Britannique, 2012. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.



Three Black Cats (*Trois chats noirs*), 1955. Collection privée. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.



Three Black Cats (*Trois chats noirs*), s.d. Collection de CFFI Ventures Inc. (rassemblée par John Risley). Avec l'aimable autorisation de CFFI Ventures Inc.



Three Black Cats (*Trois chats noirs*), s.d. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de Cowley Abbott, Toronto.



Train Coming into Station (*Train arrivant en gare*), v.1949-1950. Collection privée. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.



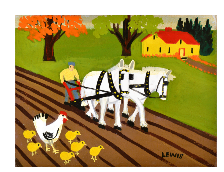
Untitled (*Sans titre*), s.d. Collection privée. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.



Untitled [boy with grey cat] (*Sans titre* [garçon et chat gris]), 1969. Collection privée. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.



Untitled [Digby Ferry Passing Point Prim Lighthouse] (Sans titre [Le traversier de Digby dépassant le phare de Point Prim]), années 1950. Collection privée, Nouvelle-Écosse. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.



Untitled [Horses Ploughing] (*Sans titre [Chevaux qui labourent]*), s.d., huile, 23 x 30,3 cm, Art Gallery of Greater Victoria.



Untitled [Ship at Dock] (*Sans titre [bateau à quai]*), années 1960. Collection privée. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.



Vase with Flowers (*Vase avec fleurs*), 1965. Collection de CFFI Ventures Inc. (rassemblée par John Risley). Avec l'aimable autorisation de la Collection McMichael d'art canadien, Kleinburg, Ontario. Mention de source : Alexandra Cousins.



Village Scene with Sleigh Ride [Christmas Card] (*Scène de village avec promenade en traîneau* [carte de Noël]), v.1951. Collection de CFFI Ventures Inc. (rassemblée par John Risley). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.



White Cat (*Chat blanc*), 1965-1966. Collection privée.



White Cat [2] (*Chat blanc* [2]), années 1960. Collection du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax, don de Johanna Hickey, Vancouver, Colombie-Britannique, 2006. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse.



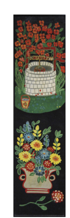
White Flowers with Blue Birds (*Fleurs blanches avec oiseaux bleus*), v.1943. Collection de CFFI Ventures Inc. (rassemblée par John Risley). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.



White House and Digby Gut (*Maison blanche et goulet de Digby*), années 1960. Collection de CFFI Ventures Inc. (rassemblée par John Risley). Avec l'aimable autorisation de CFFI Ventures Inc.



Winter Sleigh Ride (*Promenade en traîneau l'hiver*), vers les années 1960. Collection du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax, don d'Alan Deacon, Wolfville, Nouvelle-Écosse, 1994. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.



Wishing Well and Flowers (*Puits à souhaits et fleurs*), v.1943. Collection de CFFI Ventures Inc. (rassemblée par John Risley). Avec l'aimable autorisation de CFFI Ventures Inc.



Yellow Birds (*Oiseaux jaunes*), vers les années 1960. Collection privée. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.

Mentions de sources des photographies et des œuvres d'autres artistes



Affiche du film *Maudie*, 2016. Avec l'aimable autorisation de Mongrel Media, Toronto.



AGNS's Employee of the Month (*L'employé du mois du musée*), s.d., par Laura Kenney. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. Mention de source : Jody O'Brien.



La Alms House de Nouvelle-Écosse, v.1891, photographe inconnu. Collection du Admiral Digby Museum.



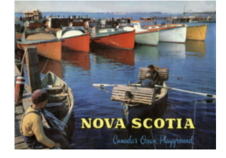
American Winter Scene (*Scène hivernale américaine*), années 1940. Inconnu [d'après Joseph Hoover et Currier & Ives]. Collection du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax, don de John et Norma Oyler, Halifax, Nouvelle-Écosse, 2009, Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.



Bill Spurr avec sa charrette, 1942, photographe inconnu. Collection des Archives de la Nouvelle-Écosse, collection E. A. Bollinger. Avec l'aimable autorisation des Archives de la Nouvelle-Écosse.



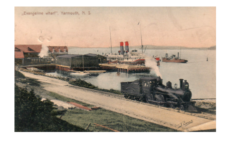
Boîte à biscuits dans la maison peinte, s.d., photographe inconnu. Collection du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.



Brochure touristique de la Nouvelle-Écosse, 1960. Collection de la bibliothèque des Archives de la Nouvelle-Écosse. Avec l'aimable autorisation des Archives de la Nouvelle-Écosse.



Carte de la Nouvelle-Écosse. © Eric Leinberger.



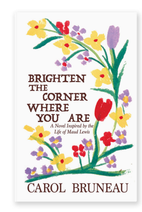
Carte postale représentant le quai Evangeline à Yarmouth, Nouvelle-Écosse, v.1910. Collection privée.



Le coin cuisine restauré de la maison peinte, s.d., photographe inconnu. Collection du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.



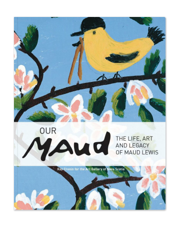
Le coin cuisine restauré de la maison peinte, détail, s.d., photographe inconnu. Collection du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.



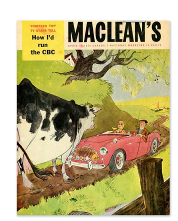
Couverture de *Brighten the Corner Where You Are*, 2020, par Carol Bruneau.



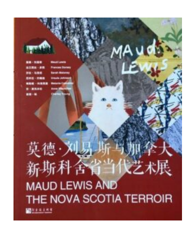
Couverture de *For Folk's Sake: Art and Economy in Twentieth-Century Nova Scotia*, 2016, de Erin Morton.



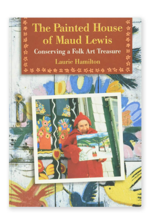
Couverture de *Our Maud: The Life, Art and Legacy of Maud Lewis*, 2017, de Ray Cronin.



Couverture de la revue *Maclean's*, 14 avril 1956, par Oscar Cahén. Collection des Archives Cahén. Avec l'aimable autorisation des Archives Cahén.



Couverture du catalogue d'exposition *Maud Lewis and the Nova Scotia Terroir*, 2019.



Couverture du catalogue d'exposition *The Painted House of Maud Lewis*, 2001, de Laurie Hamilton.



Couverture du catalogue d'exposition *Paintings for Sale*, 2019, de Sarah Milroy.



Famille avec cheval et boghei, probablement la famille de W. H. Buckley et sa calèche, Guysborough, N.-É., par William H. Buckley, v.1910. Collection des Archives de la Nouvelle-Écosse, collection de la famille Buckley. Avec l'aimable autorisation des Archives de la Nouvelle-Écosse.



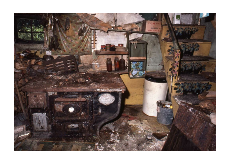
Girouette d'un cheval au trot, vers les années 1920. Collection du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax, achat, 1978. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse.



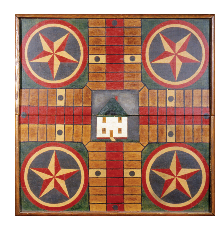
Goélette de pêche « Bluenose », s.d., par W.R. MacAskill. Collection des Archives de la Nouvelle-Écosse, MacAskill collection. Avec l'aimable autorisation des Archives de la Nouvelle-Écosse.



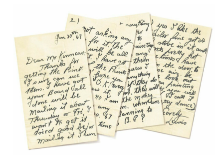
L'intérieur de la maison peinte de Maud Lewis après sa restauration, s.d., photographe inconnu. Collection du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.



L'intérieur de la maison peinte de Maud Lewis avant sa restauration, 1984, photographe inconnu. Collection du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.



Jeu de Parcheesi de la famille Mason, v.1925. Collection du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax, acquis grâce à une subvention du gouvernement du Canada en vertu de la *Loi sur l'exportation et l'importation de biens culturels*, 1992. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.



Lettre de Maud Lewis à John Kinnear, 1967.



Lettre de Maud Lewis à Mme Chaplin, juillet 1957. Collection du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.



Maison de Maud Lewis, 1951, par John Collier Jr. Collection des Archives de la Nouvelle-Écosse, collection Alexander H. Leighton. Avec l'aimable autorisation des Archives de la Nouvelle-Écosse.



La maison peinte délabrée, v.1981, photographe inconnu. Collection des Archives du comté de Yarmouth. Avec l'aimable autorisation des Archives du comté de Yarmouth.



Maud Dowley avec un chat nommé Fluffy, s.d., photographe inconnu. Collection du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse.



Maud Dowley avec son frère, Charles Dowley, et sa mère, Agnes Mary Dowley, s.d., photographe inconnu. Collection des Archives du comté de Yarmouth.



Maud Lewis dans l'embrasure de la porte de sa maison, 1961, photographie de Cora Greenway. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.



Maud Lewis dans sa maison, 1965, photographie de Bob Brooks. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax. © Succession de Bob Brooks.



Maud Lewis, devant sa maison, tenant un de ses tableaux, 1965, photographie de Bob Brooks. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax. © Succession de Bob Brooks.



Maud et Everett Lewis devant la maison peinte, v.1963.



Oriole whirligig (*Girouette de loriot*), s.d., par Ralph Boutilier. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de Morphy Auctions, Denver, Pennsylvanie.



Out for Christmas Trees (*Cueillette d'arbres de Noël*), 1946, par Grandma Moses. Collection du Smithsonian American Art Museum, don de la famille Kallir en l'honneur de Hildegard Bachert, 2017. Avec l'aimable autorisation du Smithsonian American Art Museum. © Grandma Moses Properties Co., New York.



Prix du joug de bœufs, Halifax, Nouvelle-Écosse, vers les années 1950, photographe inconnu, publié par The Book Room Ltd., Halifax.



Porte restaurée de la maison peinte de Maud Lewis, s.d., photographe inconnu. Collection du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax, achat, 1984. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.



Rue principale de Yarmouth, vue vers le sud, v.1887-1892, photographe inconnu. Collection des Archives du comté de Yarmouth. Avec l'aimable autorisation des Archives du comté de Yarmouth.



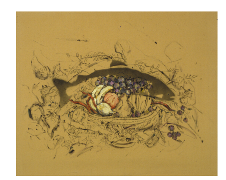
Sailboat (*Voilier*), 1975, par Everett Lewis. Collection du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax, achat, 1977. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.



Self-Portrait (*Autoportrait*), 1976, par Collins Eisenhauer. Collection du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax, achat, 1977. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax. © Succession de l'artiste.



Station à égoportrait avec l'œuvre *Le Bluenose*, 2017, de Maud Lewis, photographie de T. J. Maguire. Avec l'aimable autorisation de T. J. Maguire.



Still Life with Bowl, Fish, and Fruit (*Nature morte avec bol, poisson et fruit*), 1989, par Gerald Ferguson. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de la Base de données sur l'art canadien CACC. © Succession de l'artiste.



Timbre présentant l'œuvre de Maud Lewis *Family and Sled* (*Famille et traîneau*), vers les années 1960, 2020. Avec l'aimable autorisation de Postes Canada.



Timbre présentant l'œuvre de Maud Lewis *Team of Oxen in Winter* (*Paire de bœufs en hiver*), 1967, 2020. Avec l'aimable autorisation de Postes Canada.



Untitled [Animals] (*Sans titre [Animaux]*), s.d., par Joe Sleep. Collection privée. Avec l'aimable autorisation d'Atlantic Fine Art.



Vue de la pierre tombale de la famille Lewis, Marshalltown, comté de Digby, Nouvelle-Écosse, s.d., photographie de Robert Hersey. Avec l'aimable autorisation de Robert Hersey.



Vue d'installation de la maison peinte de Maud Lewis dans la Galerie Maud Lewis Banque Scotia du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax, 2007. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.



Vue d'installation de l'exposition *Maud Lewis* présentée à la Collection McMichael d'art canadien, Kleinburg, Ontario, 2019, photographe inconnu. Avec l'aimable autorisation de la Collection McMichael d'art canadien, Kleinburg, Ontario.



Vue d'installation de l'exposition *Maud Lewis* présentée à la Collection McMichael d'art canadien, Kleinburg, Ontario, 2019, photographe inconnu. Avec l'aimable autorisation de la Collection McMichael d'art canadien, Kleinburg, Ontario.



Vue d'installation de l'exposition *Maud Lewis: As Collected by John Risley* (Maud Lewis telle que rassemblée par John Risley), tenue du 24 juin au 17 septembre 2017 au Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.



Vue d'installation de l'œuvre *Horses Hauling* (*Chevaux tirant*) de Maud Lewis dans la maison peinte, s.d., photographe inconnu. Collection du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.



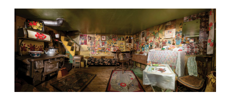
Vue du mémorial Maud Lewis à Marshalltown, comté de Digby, Nouvelle-Écosse, s.d., photographie de Robert Hersey. Avec l’aimable autorisation de Robert Hersey.



Vue du phare de Cape Forchu avant son démantèlement en 1993, s.d., photographie de Chris Mills.



Vue frontale de la maison peinte de Maud Lewis, s.d., photographe inconnu. Avec l’aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.



Vue panoramique de l’intérieur de la maison peinte de Maud Lewis après sa restauration, s.d., photographe inconnu. Collection du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax. Avec l’aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.

L’ÉQUIPE

Éditrice
Sara Angel

Directrice adjointe
Jocelyn Anderson

Directrice de la rédaction en français
Annie Champagne

Responsable principale du site Web et de la mise en page
Simone Wharton

Éditrices
Jocelyn Anderson et Dianna Symonds

Réviseur linguistique (anglais)
Cy Strom

Correcteur d’épreuves (anglais)
Tilman Lewis

Traductrice
Geneviève Blais

Réviseure linguistique (français)
Catherine Lavoie

Correctrice d'épreuves (français)
Ginette Jubinville

Responsable principale à la recherche iconographique
Stephanie Burdzy

Adjointe à la recherche iconographique
Emily Putnam

Conception de la maquette du site
Studio Blackwell

COPYRIGHT

Institut de l'art canadien
Collège Massey, Université de Toronto
4, place Devonshire
Toronto (ON) M5S 2E1

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives Canada

Titre: Maud Lewis : sa vie et son œuvre / Ray Cronin.
Autres titres: Maud Lewis. Français
Noms: Cronin, Ray, 1964- auteur. | Lewis, Maud, 1903-1970. Peintures. Extraits. |
Institut de l'art
canadien, éditeur.
Description: Traduction de : Maud Lewis: life & work
Identifiants: Canadiana 20210315636 | ISBN 9781487102685 (PDF) | ISBN
9781487102692 (HTML)
Vedettes-matière: RVM: Lewis, Maud, 1903-1970. | RVM: Lewis, Maud, 1903-
1970—Critique et
interprétation. | RVM: Femmes peintres—Nouvelle-Écosse—Biographies. | RVM:
Artistes populaires—
Nouvelle-Écosse—Biographies. | RVMGF: Biographies.
Classification: LCC ND249.L447 C7614 2021 | CDD 759.11—dc23